

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE

SUIVI DE

DE LA PERCEPTION À LA REPRÉSENTATION,  
ENTRE LA THÉORIE ET L'EXPÉRIENCE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

ANNE-MARIE BÉLANGER

MARS 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

On dit souvent qu'on est seul pour écrire. Et c'est vrai, dans la mesure où personne ne peut écrire les mots comme ils se suivent à notre place. Cependant, pour la composition de ce mémoire, j'ai eu droit à la plus belle des solitudes, celle qui est protégée, celle où un cercle de gens garantit la tranquillité de l'espace. Pour moi, c'était la plus belle des solitudes parce que bien qu'à de maintes reprises je m'y sois sentie perdue, j'ai toujours eu conscience de la présence de ces personnes qui restaient tout près.

Pour ses bons mots dans les moments de doute et pour son soutien, je tiens à remercier en premier lieu mon directeur, André Carpentier, qui a toujours eu confiance, même dans les moments où je ne savais plus quelle direction prenait mon travail. J'aimerais également dire toute ma gratitude à Louise Dupré, qui comme André a accepté de m'offrir des contrats de recherche qui m'ont aidée à poursuivre mes études la tête tranquille. Ses conseils et son amitié m'ont également été très précieux tout au long de ma rédaction.

Je voudrais également remercier mes parents, qui m'ont toujours encouragée et soutenue dans la poursuite de mes études supérieures. Merci également à ma sœur, qui m'a fait profiter de son expérience et qui m'a souvent sauvée du découragement. Finalement, j'aimerais dire toute ma reconnaissance aux collègues qui m'ont accompagnée dans ce projet, et à Christian Stoia, qui m'a toujours poussée plus loin dans l'écriture et la réflexion. Je ne saurai jamais comment je serais arrivée à terminer ce mémoire sans sa présence rassurante et compréhensive.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ .....	v
PREMIÈRE PARTIE: L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE.....	2
L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE I .....	3
CARNET (19 AOÛT) .....	6
L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE II .....	8
CARNET (15 DÉCEMBRE) .....	10
L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE III.....	12
CARNET (8 AVRIL) .....	15
L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE IV .....	17
CARNET (13 JUILLET).....	19
SECONDE PARTIE: LE PORTRAIT .....	21
CAPTURE DE L'HOMME OPAQUE.....	22
(Argumentaire) .....	22
LE HALL D'UN HÔPITAL .....	24
MESSE BASSE.....	26
DE LA DENTELLE SOUS LE PLASTIQUE .....	28
INVISIBLE.....	30
AUTO PORTRAIT D'UN ÉTRANGER .....	33
VISITE D'UNE MORGUE .....	36
ON THE ROAD .....	40
NATURE MORTE.....	43
INVISIBLE.....	45
PORTRAIT-ROBOT (D'UN LÂCHE).....	47
DEUX YEUX MER D'HUILE.....	49
SUR LA LIGNE.....	51
LETTRE À LA MÈRE.....	54

LE PONT DU CHEMIN DE FER .....	56
TROISIÈME PARTIE: DE LA PERCEPTION À LA REPRÉSENTATION, ENTRE LA THÉORIE ET L'EXPÉRIENCE .....	58
AU LECTEUR.....	59
CHAPITRE I: LA PERCEPTION .....	60
LES SIX FACES DU BLOC NOIR .....	62
L'AURA (OU LE POUVOIR DE LA MÉDUSE).....	65
LE SUJET MÉDUSÉ .....	69
LE BLOC QUI ME REGARDE .....	72
CHAPITRE II: LA REPRÉSENTATION .....	74
QUELLE REPRÉSENTATION? .....	77
LE CADRE DU MONDE .....	79
L'OBJET REPRÉSENTÉ .....	82
QUE VOIR?.....	84
CHAPITRE III: L'EXPÉRIENCE.....	89
LA BÉANCE DE L'ÉCRITURE.....	91
SOUS MON REGARD .....	95
AUTOUR DE MON REGARD .....	97
JE NE SUIS PAS (UN ÉPILOGUE) .....	99
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE.....	101

## RÉSUMÉ

Ce mémoire est composé en trois parties. Les deux premières présentent un récit hybride, entre le roman et la nouvelle. Il relate l'histoire d'une photographe qui, après avoir vu un homme de dos, dans un autobus, demeure hantée par son image et les réflexions qui ont été suscitées à sa vue. À travers son récit et ses notes de carnet – réflexions sur des enjeux soulevés par la pratique de la photographie –, une représentation du processus de création est développée, du germe de l'idée à la réalisation du projet artistique. La seconde partie de la création présente la réalisation de ce projet, c'est-à-dire une exposition imaginaire, sous forme de courts textes écrits par la photographe, dont le sujet est la vie de l'homme vu dans l'autobus. Ces textes sont accompagnés des descriptions des photographies utilisées par la photographe comme inspiration de départ.

La troisième partie est elle-même divisée en trois chapitres, qui suivent la trajectoire d'une réflexion dont le point de départ pose philosophiquement la question de la perception en se fondant sur *Die*, une œuvre du sculpteur américain Tony Smith. C'est en réfléchissant aux théories développées, entre autres, par Georges Didi-Huberman que finit par se poser la question de la représentation, qui est développée dans le second chapitre, et qui s'appuie sur *Tank Man*, une photographie de Jeff Widener. Concentrée sur l'image photographique en tant que représentation, la voix de l'auteure commence à prendre une plus grande autorité et à cibler des problématiques précises concernant le pouvoir de l'image. Dans le dernier chapitre, qui peut être lu comme une conclusion, l'auteure tente de prendre la mesure de son expérience d'écriture à travers la réflexion théorique. Le dialogue entre les niveaux expérimental et réflexif permet le développement d'une réflexion rigoureuse et lucide sur le processus de création dans le projet d'écriture.

Mots clés : aveugle, photographie, perception, représentation, écriture

À Julie.

PREMIÈRE PARTIE

L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE



## L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE I

Il était comme opaque, l'homme devant moi. Se laissait porter par les soubresauts de l'autobus, la tête un peu penchée – une drôle de position, entre le sommeil et la méditation. Ou peut-être était-il en prières, un des derniers irréductibles, qui continue de prier quand le monde entier lui crie non, ça ne veut plus rien dire. Les gens étaient silencieux, personne ne le regardait, personne ne parlait, personne ne toussait, personne ne bougeait. Les visages demeuraient fermés, ils savaient l'importance de décourager toute tentative de contact, on ne peut jamais savoir à qui exactement on a affaire, qui se trouve devant nous. Dans un autobus, il est de loin préférable de protéger son petit territoire vital, et surtout de ne laisser personne y entrer, que de courir le risque de faire une rencontre. Une rencontre peut changer la vie et la face du monde. Il serait dangereux que se produise un tel événement dans un lieu aussi peu significatif, aussi passager, qu'un autobus. Les rencontres, même fortuites, sont des choses auxquelles on doit d'abord se préparer et après lesquelles, ensuite, on doit attendre. Le vrombissement du moteur recouvrait tout d'une grasse couche de bruit.

L'histoire de l'homme opaque a débuté dans le 55, direction sud, au coin de la rue Villeneuve. Avant il n'existait pas. Après, il a simplement continué d'exister, comme s'il avait toujours été là. L'histoire a commencé exactement lorsque j'ai vu l'araignée sur son épaule. Il avait une araignée sur l'épaule, et j'ai tout de suite noté leur inconscience mutuelle. Elle était si légère, il ne se doutait pas de sa présence. Elle était tout simplement là, petit point gris sur une épaule de coton bleu.

Avant celle de l'homme, j'ai voulu connaître l'histoire de l'araignée. Peut-être s'était-elle retrouvée sur cette épaule poussée par le vent; entrée par une fenêtre, en suspension dans l'air, elle s'était placidement posée sans égard au lieu où elle atterrissait. Ou encore lui-même avait pu attendre l'arrivée de l'autobus à l'ombre d'un arbre; dans ce cas, il aurait par mégarde arraché sa toile fragile et l'araignée n'aurait eu d'autre choix, pour ne pas

dégringoler jusqu'au sol, que de s'accrocher à lui. C'était une toute petite araignée, grise et ronde, à peine plus grosse qu'une tête d'épingle. Quel poids pouvait-elle bien avoir? L'homme ne pouvait la sentir à travers le tissu de sa chemise, mais s'il avait eu l'épaule nue, peut-être...

J'ai essayé de me souvenir de mes classes de sciences naturelles. Nous avons étudié les insectes, à un moment, mais jamais la question de leur poids n'avait été posée; toujours, nous n'avions réfléchi qu'au poids qu'ils arrivaient à supporter. Chez certaines espèces de fourmis, c'était cinq fois leur poids. Chez les blattes, encore davantage. Et les escargots, qui portaient sur leur dos leur maison. Nous ne nous étions pratiquement pas arrêtés sur les araignées. Seulement pour apprendre que c'était une classe à part dans le royaume des insectes, parce qu'elles avaient huit pattes et qu'elles avaient découvert un moyen fort ingénieux de se bâtir un garde-manger où la nourriture restait toujours fraîche.

L'arachnide ne bougeait pas. Impassible, elle restait accrochée, malgré les courants d'air, les gens qui passaient et s'entassaient dans l'allée. J'ai eu envie de tendre le doigt, de la toucher, mais mon index est maladroit, et l'homme devant moi aurait su que je l'observais depuis cinq minutes. Je suis donc restée immobile, mon regard appuyé sur sa nuque. À la racine des cheveux, il y avait une tache rouge. Peut-être une tache de naissance. Comme celle que Gorbatchev avait au front. Je me suis demandé si l'homme savait qu'il avait une tache de naissance sur la nuque. Elle était juste un peu violacée sur les pourtours et devenait plus rosée en son centre; elle tranchait nettement sur la peau blanche de l'homme. Si j'avais pu la photographier en gros plan, on aurait presque pu croire au pétale d'une fleur exotique; avec la lumière qui frappait de côté et cette chaleur qui rendait la peau de l'homme un peu luisante, la tache semblait avoir la texture caoutchouteuse du végétal. Mon appareil était là, dans son étui, j'aurais pu prendre cette photo, mais il s'en serait rendu compte. Je la noterais dans mon carnet, avec toutes les autres photos que je n'ai pas prises, je la réinventerais.

La tête penchée de l'homme opaque continuait de balloter au rythme de l'autobus. Chaque fois que le chauffeur freinait, c'est tout son corps qui penchait en avant, mais subtilement, presque comme si c'était lui qui avait contrôlé l'intensité du freinage, comme

s'il avait été l'opérateur de la machine qui nous transportait. Quelque chose chez lui était étrange. Il laissait son corps suivre les mouvements de l'autobus; on aurait dit qu'il flottait. Pourtant, il semblait solidement ancré au fauteuil qu'il occupait, comme s'il avait été le sien. Et toujours, sa tête demeurait inclinée exactement de la même manière, un peu sur le côté, un peu en avant. Dans une position presque monacale.

Au moment de descendre, j'ai choisi la porte de devant pour me retourner et le voir de face. J'ai cherché un moyen discret de le faire, mais l'autobus était à nouveau presque vide, je n'ai trouvé aucun prétexte et j'avais peur qu'il me voie. Je suis donc descendue et j'ai attendu sur le trottoir qu'il poursuive son chemin, toujours inconscient de l'araignée sur son épaule, du regard que j'avais fait peser sur sa tache, de ma curiosité. J'ai suivi l'autobus du regard, et me suis dépêchée de le photographier. Il était déjà à l'arrêt suivant, et ça m'a fait tout drôle de savoir que dedans, il y avait un homme qui venait à peine de débiter son existence et qu'il n'avait eu aucune conscience de la mienne.

Le feu a tourné au vert, j'ai traversé la rue, pour entrer dans le café, et noter dans mon carnet cette photo que je n'avais pas prise.

## CARNET (19 AOÛT)

## « Fascination »

Les enfants restent souvent fascinés par des choses anodines.

Ils s'immobilisent à l'extérieur du monde, adoptent un regard fixe et peuvent rester de longues minutes comme ça. Regardent un insecte / Une fissure qui court au plafond / Un livre ouvert sur une longue suite de signes (qu'ils ne saisissent pas encore).

Lorsqu'ils regardent des photos, aussi statiques que la photographie elle-même : ils restent figés, deviennent eux-mêmes la représentation de ce qu'ils regardent. Comme s'ils habitaient le temps arrêté de la photographie.

En vieillissant, les enfants le font de moins en moins. Un bébé a presque toujours ce regard. L'adulte, jamais. Peut-être parce qu'il a tout vu, ou parce que son regard est usé (ou il n'est plus intéressé, n'a plus le désir de se poser les questions nécessaires à l'observation).

Pas certaine que ce soit vraiment important, mais j'aimerais savoir ce qui change, au juste, dans le regard de l'adulte.

Dans mon expérience : quand je suis fascinée par quelque chose que je n'ai jamais vu, je me compose une expression de circonstances, et les autres, qui me regardent, voient que je regarde ce que je regarde.

Je montre que je suis en plein processus d'assimilation. J'adopte un air pénétré : tentative de reproduction de l'expression qu'enfant, je prenais sans m'en rendre compte, tout en conservant mon air de profonde compréhension du monde. Un jeu de rôles. Je joue la fascination, mais je suis trop préoccupée par ce que je projette pour pouvoir être absorbée par ce qui devrait me fasciner.

C'est sans doute pourquoi, à l'âge adulte, la fascination perd beaucoup de sa signification. C'est faux de dire qu'elle devient autre chose.

On se dit fasciné parce que conscient de la complexité, de la beauté, de l'existence d'une chose. On est fasciné parce qu'on sait quelque chose.

Le savoir a une conséquence directe sur le choix de nos fascinations. On ne choisit pour fascinantes que des choses dignes d'intérêt, mais déjà mille fois vues, analysées, interprétées, critiquées, jugées.

L'adulte n'est plus fasciné que par ce qui fait déjà partie de l'évidence. C'est beaucoup plus sûr.

L'enfant ne sait pas; il est ignorant et innocent, tout peut donc être un objet de fascination. Et peu lui importe l'esthétique ou la mécanique. Le résultat – la compréhension – est secondaire, l'enfant est tout entier pris dans l'engrenage de la fascination qui, au bout d'un certain temps, lui donnera (ou non) une partie des clés de compréhension.

Même si, adultes, beaucoup ont perdu leur innocence, tous restent ignorants.

Je ne suis donc pas si loin de la fascination primaire. Pas si loin, mais complètement à côté. Il s'agit de regarder sans me laisser regarder. Voir sans interpréter, me laisser envahir par ce qui est devant mes yeux, passivement. Le plus difficile est de rester passif.

Comment faire pour ne pas chercher à me livrer au regard des autres (c'est toujours plus fort que moi, je ne me vois pas aller)?

Devenir comme un enfant, qui n'a pas conscience d'être regardé. Comme un aveugle. Chercher à voir le monde tout en devenant aveugle (au regard des autres).

Comment devient-on aveugle? Trouver un moyen de prendre des photographies en aveugle. Laisser au spectateur le choix de la fascination. Je pense que le milieu urbain se prête le mieux à l'exercice de l'aveuglement.

## L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE II

Quand je suis sortie sur le boulevard ce matin-là, pour aller chercher mes dernières épreuves, j'ai vu l'homme opaque pour la deuxième fois. Cela devait bien faire quatre ou cinq mois que je ne l'avais observé dans l'autobus. C'était la première tempête de l'hiver; il était encore tôt, les rues étaient vides, les trottoirs enneigés. Je l'ai reconnu à la position de sa tête. Quand je l'ai aperçu combattre la bourrasque, j'ai d'abord eu une impression de déjà-vu. Puis j'ai reconnu cette carrure, cette tête – c'était l'homme du 55 sud, celui qui promenait une araignée sur son épaule. J'avais longtemps voulu utiliser cette image dans une histoire pour enfant, mais l'occasion d'en raconter une ne s'était jamais présentée. Puis j'avais oublié l'homme, mais je repensais parfois à l'araignée, petite boule grise immobile sur du calicot bleu, et je me demandais ce que je pourrais faire de cette image.

L'homme opaque marchait une trentaine de pas devant moi, un peu penché, d'une démarche laborieuse. Le trajet d'autobus m'est soudain revenu à la mémoire. Il faudrait que je retrouve ce carnet où j'avais noté quelque chose; l'ébauche d'une idée, d'un projet; je n'avais pas su le dire sur le moment. Il m'avait mystérieusement fascinée. Les rafales le faisaient, à certains moments, presque disparaître devant mes yeux. Il devenait alors une forme noire, longue et cassée, presque inhumaine, un monstre d'un autre monde perdu dans la blancheur de l'hiver. Je me suis demandé pourquoi il n'était pas resté plus présent dans mon esprit, car il exerçait véritablement sur moi un pouvoir d'attraction. Je voulais savoir.

J'ai marché un moment derrière lui, avec l'idée de le suivre un peu. Je ne comprenais pas ce qui m'attirait chez cet homme, hormis peut-être cette opacité, justement; je n'arrivais pas à sonder cette nuque, ce dos. Je me souvenais très bien de la forme de cette tache, juste là, à la racine des cheveux, que j'aurais voulu photographier. Les vents étaient inconstants et la poudrierie m'obligeait souvent à marcher les yeux fermés et la tête baissée. À un moment, je me suis tournée, cherchant à me protéger des rafales, pour reprendre mon souffle. J'ai

continué à marcher de reculons jusqu'au coin de la rue. J'avais toujours en tête de suivre l'homme opaque au moins pour essayer de le voir de face. C'était étrange, cette obsession, je n'arrivais pas à saisir la raison pour laquelle je tenais tant à voir son visage à lui, et non un autre. Pourquoi était-ce l'histoire écrite sur son visage à lui qui m'intéressait et pas une autre?

Quand je me suis retournée, j'ai tout juste eu le temps de le voir s'engager vers l'Ouest. J'ai accéléré le pas, tenté de faire de grandes enjambées pour ne pas le perdre de vue, mais je glissais à chaque pas dans l'épaisseur de la neige. Quand je suis arrivée au coin de la rue, il avait évidemment disparu. Il était sans doute entré chez lui, s'était abrité dans un des appartements de la rue. Je me suis arrêtée sur le coin, dans la tempête, à me demander où il demeurerait dans cet enchevêtrement d'escaliers en colimaçon. Je savais que je n'avais qu'à suivre l'empreinte de ses pas, mais quelque chose me retenait de regarder dans les traces du trottoir. L'homme opaque était un homme à voir en entier, à suivre à vue, pas à la trace.

De savoir où il demeurerait ne m'aurait rien apporté, j'aurais même sans doute été déçue. Il n'aurait plus été à la hauteur de mon imaginaire peuplé de monstres, il ne serait qu'un homme, un peu moins opaque, parce que j'aurais connu son adresse, parce que soudainement il aurait eu une existence factuelle, réelle, charnelle, il aurait eu une forme humaine, juste un peu plus penchée que les autres. Il aurait été fixé dans son histoire. De toute façon, je ne pouvais pas poursuivre un fantôme.

J'ai eu l'impression que je ne le reverrais jamais. Et je ne savais pas pourquoi, mais ça me déprimait. Je ne comprenais pas ce qui, chez lui, me saisissait autant. Mais j'avais le sentiment de quelque chose d'incomplet, d'un vide où il aurait dû y avoir un plein. La neige me fouettait le visage, et je suis rentrée sans faire mes courses.

## CARNET (15 DÉCEMBRE)

## « Détail »

Comment savoir que ce que je vois peut être photographié?

Voir le monde en entier, ce n'est pas le voir dans un cadre. La photographie à prendre est ensevelie sous le monde entier, dans la sphère de mon œil. Pourtant, lorsque je marche, il m'arrive de capter ce qui pourrait s'encadrer. Une fissure murale qui étend son ombre sur une façade éclairée par le couchant / Une composition d'escaliers de secours rouillés / Un visage fantomatique d'enfant derrière une fenêtre / C'est un mouvement dans le corps d'un chat qui grimpe dans un arbre.

Le plus difficile, c'est de trouver le cadre, justement. Toute la photo tient à ça : le cadre.

Qu'est-ce qui change avec le cadre?

Pourquoi l'objet doit-il changer selon le cadrage?

Pour celui qui regarde la photographie, le cadre ne sert qu'à restreindre l'environnement de ce que Barthes nomme le *punctum* (dans *La chambre claire*?).

Le trou. Le petit rien qui vient blesser mon regard – Barthes parlait même de meurtrissure, il me semble. Ce n'est pas toujours ce que j'ai capté et cherché à encadrer. Le *punctum* appartient au spectateur. Celui qui regarde la photographie ne voit qu'un rectangle du monde, en deux dimensions. Il n'a pas les reflets de la lumière sur le reste du décor, le mouvement de l'air et du temps qui passe. Pour celui qui regarde la photographie, il n'y a pas de contexte. Il la regarde différemment (forcément) que celui qui photographie le monde. Et ce qui le fascine dans l'image n'est fascinant que par sa fixité. Ce qui le point (comme une ponctuation) ne le pointe pas dans sa présence au monde, mais dans ce qu'il est précisément encadré, partie d'une composition immuable de formes et de lumières (et il invente son propre contexte).



Lorsque je suis à la recherche d'un sujet de photographie, c'est davantage le continuels mouvement du monde qui me fascine que la recherche de son immobilité.

Pourquoi ne pas faire des films? C'est la volonté de saisir l'instant – pas comme dans *carpe diem*, recette de vie copiée et collée jusqu'à la nausée. Saisir, du latin *sacire*, c'est-à-dire prendre possession, littéralement, physiquement, de tout mon corps, de tout mon temps. Lorsque je capte un de ces détails, il n'y a pas que lui de fixé; je me fige, moi aussi, dans l'instant déchiré de cette photo. Je sors du mouvement du temps mais j'y reviens, à la différence de ce qui est photographié, fixé sur l'immuabilité du support.

Le photographe voyage dans le temps. Le photographe choisit aussi l'histoire.

Celle du monde, parce que c'est son tri qui archivera telle image au profit de telle autre, qui ne sera restée qu'un possible irréalisé, donc irréel pour celui qui n'en aura pas été témoin – une anecdote.

Celle des autres, parce qu'ils deviendront, d'une certaine façon, seconds témoins de ce qu'il aura vu en premier.

La sienne propre... évidemment. Chaque photographie porte son photographe et tout son univers référentiel avec lui, mais illisible, en filigrane. Pour l'œil de celui qui regarde le rectangle glacé, le photographe est invisible. Il est libre de choisir ce qu'il veut pour objet de fascination. Mais ce qui d'abord le pousse à se pencher sur l'image, c'est l'existence d'un regard qui a précédé le sien, et dont la photographie est encore suintante.

### L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE III

Il y a quelques semaines, je marchais dans la rue pour aller à la pharmacie, et j'ai repensé à l'homme opaque. La dernière fois que je l'avais vu remontait à l'hiver. Je l'avais suivi dans la tempête, parce que je voulais le voir de face, mais je l'avais perdu dans le vent. Je l'avais laissé à son mystère. Quand j'ai traversé la rue qu'il avait empruntée, je l'ai revu avec toute la netteté qu'avait alors permise la tempête. Même avec les bourgeons sur le point d'éclore, le soleil qui séchait le ciment des trottoirs, même si la journée était l'exacte opposée de cette journée d'hiver, son souvenir est remonté avec une force étonnante. Je ne savais pas pourquoi. Et je me suis rappelé avec quelle force je m'étais souvenue de lui, la dernière fois. Comment avait-il pu aussi vite – il ne faisait l'objet que d'une entrée dans mon carnet – disparaître de mes préoccupations? Je me souvenais de l'impression de vide qui était restée cette journée-là, comme si j'avais manqué quelque chose d'important. Et de l'immense effet qu'il avait eu sur moi chaque fois que je l'avais vu.

Je me suis demandé ce qu'il était devenu. Il avait dû déménager, ou bien il se terrait en ermite dans son appartement. Peut-être était-il ce genre d'écrivain un peu fou qui travaille compulsivement sur un projet de roman immense, un projet laborieux qui avance d'une page pour effacer les dix précédentes, ou encore sur un recueil de poésie qui se refuse à tout ce qui a déjà été écrit. Je le voyais d'ici à sa table face au mur pour n'être pas distrait par les enfants qui jouent dans la rue, des piles de livres autour de lui, tapotant les touches d'un vieil ordinateur. Partout, des feuilles éparées, de vieilles tasses avec du marc de café séché sur les rebords. Je le voyais d'ici – vision romanesque d'un écrivain imaginaire, embrouillée par la poussière qui traverse le rayon de lumière de son bureau.

Au lieu d'aller directement à la pharmacie, j'ai pris la rue dans laquelle je l'avais laissé s'engager sans le suivre. Maintenant que ses traces dans la neige avaient fondu, je pouvais

essayer de les suivre. Les branches d'arbres étaient lourdes de leurs feuilles à naître, l'air sentait le frais. J'essayais d'apercevoir, entre les rideaux et les reflets sur les fenêtres, un homme qui faisait les cent pas, voûté comme en prière. Je n'ai vu personne.

Peut-être, aussi, était-il de ces écrivains qui s'exilent pour écrire. De ceux qui ont besoin de la solitude d'une cabane en forêt ou sur le bord de l'eau. De ceux qui sont capables de vivre avec le ciel immense au-dessus de leur tête et qui ne le sentent pas peser sur leurs épaules au fil des lignes qui s'écrivent. Le lendemain, j'allais moi-même partir en voyage, pour un contrat, mais je savais que je n'y écrirais pas; dans l'avion, parce que c'est trop haut et que je me sentirais perdue dans ce vide, pour moi bien pire que celui de l'écriture; sur la terre lointaine, parce que mes yeux seraient trop fatigués d'avoir vu et photographié pour se pencher sur une page blanche. J'écrirais, mais passivement, je laisserais simplement les mots s'accumuler à l'intérieur, ils se colleraient sur toutes les affiches en langue étrangère que je verrais sans pouvoir lire. Le lendemain, j'allais moi aussi partir en voyage et peut-être que je le croiserai, l'homme opaque, et qu'il me révélerait son mystère; que nous irions boire un verre à la santé de l'araignée qu'un jour j'avais vue sur son épaule, et de la tempête que nous avions affrontée. Peut-être que je le croiserai, et qu'il me laisserait le photographe.

Je suis restée longtemps à scruter l'une des maisons de la rue. Pas que je m'attendais à ce que quelqu'un en sorte pour me dire que je ne me trompais pas; je connais la part de rêve dans ma vie. Cette maison était recouverte d'une drôle d'absence. Comme si elle s'était immobilisée dans le temps, comme si elle était une photographie. Elle était là, mais absente à la fois; ses rideaux tirés la rendaient, comme l'homme opaque, illisible. Je ne suis même pas à m'imaginer pour elle une histoire supposée. Ses briques brunes, noircies par le temps, s'alignaient, impassibles, pour laisser place à des ouvertures régulières, mais qui ne laissaient passer aucune lumière. Elles aspiraient presque les jeux d'ombres formés par les lignes courbes de l'escalier. Tout était immobile. Plus que mort. Absent.

Cette maison aurait pu ne pas être là, la rue aurait été exactement la même. Cette seule pensée furtive a laissé une petite boule dans mon estomac. Je n'arrivais pas à voir ce qui la rendait différente des autres, ce qui lui enlevait son sens, sa visibilité. Quelque chose, dans

cette maison, ne pouvait justifier que sa non-existence, en particulier dans cette rue, entre ces deux autres maisons. Silencieuse.

Je me suis retournée pour reprendre mon chemin vers la pharmacie. J'avais encore du dentifrice et du savon format voyage à acheter. J'avais peur, soudainement, de n'être pas différente de lui, d'être opaque, sans histoire qui colle à moi, sans évidence aux yeux des autres. Son histoire, désormais, je le sentais, jouerait un rôle dans la mienne. Tout ce que j'avais : sa nuque et mon carnet, sa tête penchée et son pas dans la neige aujourd'hui fondue. C'était peu mais assez, presque trop.

## CARNET (8 AVRIL)

## « Le sujet »

Personne ne sait tout à fait ce qu'est le sujet (si on sait, on n'arrive jamais à le cerner entièrement avec le langage).

Quand je pense au sujet, la première chose qui me vient en tête, c'est une image, l'image d'un portrait. On peut parler de plusieurs choses en utilisant le même mot. Le sujet peut à la fois être le point de départ de ce qui est représenté / le thème de la représentation / le personnage du portrait. Si on ajoute à cela le fait que le photographe (ou toute autre personne qui accomplit l'action de représenter) s'inscrit en filigrane dans l'image, on se retrouve rapidement avec trois niveaux différents, qui se nourrissent et s'entrelacent.

Le sujet en tant que thème, ou problématique.

C'est l'idée du portrait, ce que je veux explorer pour représenter. Elle commence avec le visage en général; tous les visages, puis tous les visages masculins, tous les visages masculins et adultes, etc., jusqu'à ce que j'aie trouvé le seul visage à photographier.

(À partir de là, le sujet prend une nouvelle profondeur; il garde son statut de problématique à traiter, parce que c'est un individu en particulier, mais il devient aussi un sujet humain, qui implique en lui-même plus d'une couche signifiante.)

Ensuite l'idée se poursuit avec toutes les expressions possibles jusqu'à ce que je puisse voir celle qui comporte toutes les autres. Encore ensuite, c'est la position du visage, puis le cadre (c'est là que j'entre en ligne de compte et que je m'inscris comme sujet dans l'image que je fixe).

Dans l'image photographique, il y a donc au moins trois sujets; le thème / le représenté / le photographe.

Deux sujets humains, dont un qui est plus problématique, peut-être, que l'autre, puisqu'il est sujet, mais sujet observé à travers la lentille, comme un rat de laboratoire. Qui parfois en est conscient, mais d'autres fois, non. Quand le sujet se sait pris en photo, il devient objet, ou histoire. Il prend la pose, se transforme et se déforme selon ce qu'il croit devoir représenter.

Est-ce seulement quand il ne se sait pas photographié que je suis en présence d'un vrai sujet?

De ma part aussi, la relation au sujet est problématique, puisque je traite d'un sujet à travers le filtre de ma subjectivité, mais déjà ce rapport de force est plus convenu. Moins effrayant. C'est moi qui transforme l'autre sujet humain en objet et qui le cadre dans une problématique précise, choisie. C'est le sujet tout-puissant.

Le portrait n'est jamais la représentation réelle d'un sujet. Celle-ci est une impossibilité. Il reste tributaire, toujours, de tous les imaginaires.

Quelle est donc son utilité? Pourquoi existe-t-il, important, depuis si longtemps?

Pour moi, photographe, le portrait est une façon de me traiter moi-même comme sujet, donc de me représenter, de me montrer, sans avoir à passer par le statut d'objet, équivalent à la mort, au ayant été.

Je me représente mais sans rester prisonnière du temps.

## L'HISTOIRE DE L'HOMME OPAQUE IV

Je n'ai jamais revu l'homme opaque. À mon retour de l'étranger, je suis retournée presque tous les jours sur la rue de sa disparition. L'appartement devant lequel je m'étais arrêtée un jour s'est vidé. Les déménageurs étaient là, ils écoutaient une femme presque vieille trier : « à donner », « à jeter ». Rien pour elle. Je suis restée longtemps, jusqu'à ce qu'elle me remarque. Elle a posé sur moi un regard si triste que je n'ai pas eu le courage de rester. Son visage s'est imprimé sur ma rétine, il aurait fait un magnifique portrait, dense et triste. J'aurais voulu lui demander si la personne qui demeurait là était bien l'homme qui avait une tache à la naissance du cou. Lui demander ce qu'il était devenu. Peut-être même lui raconter comment je l'avais connu sans qu'il ne me connaisse jamais. Comment je l'avais connu tout en restant invisible pour lui. Comment je n'avais rien changé dans son existence. Mais le regard triste de la femme m'en a dissuadée. Elle ne voulait pas le savoir. Je n'étais à ses yeux qu'une curieuse parmi les autres.

Le lendemain, je suis retournée devant l'appartement vide. Et j'ai repris le 55, direction sud. J'étais persuadée que l'histoire n'était pas finie. Que devais-je comprendre de la courbure de sa nuque? Je voulais savoir qui il était. Cette fois, il refusait de retourner dans les profondeurs de ma mémoire. Il restait là, l'homme opaque, bien vif, et je ne savais qu'en faire. J'essayais d'écrire sur lui, sur l'histoire que j'imaginai, mais ce n'était pas assez. Je voulais le connaître, connaître sa vie, son existence, en faire le portrait comme on fait le portrait d'un personnage historique.

Un jour, j'ai compris que l'idée était là, mais que je l'avais crue irréalisable; je l'avais continuellement repoussée, jusqu'à ce qu'elle fasse surface lors d'une insomnie. J'allais en faire le portrait. Faire le portrait de l'homme opaque, le ramener à la lumière, et je serais tranquille. Je savais faire le portrait d'une personne assise devant moi. Je savais aussi faire le portrait d'un sujet sans qu'il s'en rende compte. Celui-là avait en général un niveau de vérité

un peu plus affirmé, même si encore il appartenait à la fiction – la mienne. Je ne savais pas faire le portrait d'un homme opaque, dont je n'avais même jamais vu le visage. Mais je savais que je devais le faire. Je ne pouvais plus le contourner. Et je me demandais si je n'approcherais pas, en le faisant, encore plus de ce qui s'appelle la vérité.

Au milieu de la nuit, je me suis habillée, j'ai pris mon carnet, et j'ai couru sur le trajet fait dix fois, non, cent fois devant cet appartement de nouveau habité. Je ne savais même pas si c'était le sien. Je me suis assise dans l'escalier de la maison d'en face, j'ai ouvert mon carnet, j'ai pris des notes, fait des croquis, à la lumière des réverbères. Des rectangles avec dedans des lignes qui formaient des paysages, des personnages, des histoires. Dans ma tête, tout un diaporama a défilé. Dans mes notes, des noms, des dates, des événements. J'avais quelque chose. Des mots, des idées, j'allais reconstituer l'homme opaque et en faire le portrait, en récits et en images.

Je tenais l'idée de ma prochaine exposition.



## CARNET (13 JUILLET)

## « L'histoire de l'homme opaque »

L'homme opaque aura une histoire.

Roland Barthes dit peut-être que la photo permet une sorte de retour du disparu; mais pour que cela soit possible, il faut qu'une photo ait été prise avant la disparition. Sinon, le sujet ne peut simplement pas retrouver son chemin jusqu'au spectateur.

Je n'ai jamais cherché à photographier l'homme opaque. Une fois seulement, la première, j'aurais pu saisir la tache qu'il avait au cou. Mais je ne l'ai pas fait : j'avais peur qu'il se rende compte de qui j'étais, qu'il se sente observé, envahi. Je ne le reverrai sans doute jamais, mais il est resté. Pas seulement son souvenir, mais sa présence, et j'ai trouvé le moyen grâce auquel je rendrai possible son retour au monde. Toute photographie est une fiction. Et de toute façon, toute réalité est aussi une fiction. Même si je l'avais photographié, je n'aurais pas réussi à le saisir.

Dans l'histoire d'un homme, il y a des personnages qui reviennent, d'autres qui ne font que passer, comme des invités.

Pour ceux-là, j'utiliserai le polaroid.

(Le grain lâche, les couleurs indécises, l'instantanéité du procédé, je veux souligner l'aspect éphémère de ces existences.)

Ces polaroids ponctueront toute l'exposition comme autant de regards sur l'homme opaque qui n'auront eu aucune influence sur le cours de son histoire.

Pour les autres, j'utiliserai l'argentique.

Pour ces photographies qui auront construit l'histoire, j'utiliserai le noir et blanc (comme un retour dans le temps).

Pour celles qui raconteront l'histoire récente, des photographies couleur.

Je ne veux pas de symétrie parce que l'histoire d'une vie n'est pas symétrique, parce que le portrait d'un absent ne peut l'être non plus. Et ce que je veux faire, c'est le portrait d'un absent.

Autour des photos, il faudra des histoires. Des petites histoires qui raconteront l'histoire de l'homme opaque.

Je commence par prendre des photos (surtout en milieu urbain).

Ensuite il faudra trier les photos, choisir celles qui m'inspirent des personnages / des anecdotes, et puis il faudra écrire les histoires.

Dans la salle d'exposition, il n'y aura pas de sens à suivre.

L'argumentaire sera affiché sur la porte. Les gens seront libres de commencer où ils voudront. Aux murs, à égale distance les unes des autres, les photographies, avec dessous les histoires qu'elles m'auront inspirées. Au centre, sur une table, un carnet où ils seront eux-mêmes invités à écrire l'histoire de l'homme opaque.

## SECONDE PARTIE

### LE PORTRAIT

## CAPTURE DE L'HOMME OPAQUE

(Argumentaire)

Au-delà de sa volonté de documentation du réel, la photographie cherche à capter certains de ses instants. Avant même d'appuyer sur le déclencheur, à l'instant précis et dans le cadre précis, le photographe est happé par une composition peut-être banale mais toujours, pour lui, particulière. Dès la naissance du procédé photographique, lors même de l'invention de la *camera obscura*, sa limite ultime a été connue. La photographie ne serait jamais la reproduction de la réalité mais toujours qu'une représentation – partielle – d'un instant du monde.

Dès lors elle a eu la liberté et la contrainte de tous les genres qu'elle voulait explorer. Liberté, parce qu'elle n'avait pas à s'occuper d'exactitude; contrainte, parce que la représentation ne se fait qu'au prix d'une lourde responsabilité. Que ce soit la nature morte, le portrait, le paysage ou quelque autre mélange des images du monde, la photographie, dans sa représentation, se doit de *montrer* quelque chose; s'il n'y a rien, elle doit montrer l'absence. Ainsi n'est-ce pas l'exactitude qui est exigée mais la rigueur, celle de montrer que là, cela était, d'une façon ou d'une autre.

Au sujet du portrait. Le portrait veut montrer l'entièreté visible d'un visage, d'un corps alors qu'il est vivant. Le portrait photographique fixe dans l'instant d'une respiration quelqu'un qui ne sera plus jamais le même qu'au moment de la photographie – et qui, auparavant non plus, n'avait jamais été le même. « L'objet du portrait est au sens strict le

sujet *absolu* : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité. »\* Certains peuples croient que la capture sur pellicule d'un homme capture aussi son principe vital. Ce qui est vrai dans une certaine mesure, puisque la photographie fige dans l'espace et dans le temps un instant qui aurait dû être suivi d'autres instants mais qui ne l'est pas; elle interrompt le passage du temps, kidnappe l'être à *l'instant de*. Mais croire à la capture de la réalité, c'est oublier de tenir compte de l'aspect représentatif et non reproductif du médium. Car ce qui est capturé sur pellicule reste une *image* de ce qui était, la représentation de ce qui a été vu par le photographe. Et ce que le photographe voit relève toujours, à la base, de la fiction. Ce qu'il cherche à saisir d'abord, puis à montrer ensuite, est toute l'histoire qui entoure l'image née de son objectif. Ce n'est jamais l'image elle-même.

Un portrait au sens premier du terme ne peut se faire en une seule photographie. D'abord parce que la photo représente un tout en soi; un fragment du monde, une petite histoire, mais *en entier*. Et rien ne peut être représenté *en entier* dans un seul cadre. Puis parce que représenter le visage de quelqu'un en une seule expression alors qu'un visage porte tellement d'expressions, montrer un visage souriant alors qu'il pleure si souvent reste du domaine de la peinture. C'est choisir un état parmi tous et décider arbitrairement que celui-là seulement sera *représentatif*. Un portrait photographique, pour être tel, se doit d'être morcelé. Chaque détail photographié dix, cent fois, puis assemblé avec les autres comme un puzzle.

C'est le nombre infini des pièces qui, rassemblées, formeront le portrait, qui restera pourtant pour toujours imaginaire, construit par le photographe.

---

\* Jean-Luc Nancy, *Le regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p.12.

## LE HALL D'UN HÔPITAL

### La Fillette 1

Couleur. Plan d'ensemble sur le hall d'un hôpital. À droite, à l'avant-plan, une rangée de fauteuils dont les deux de l'extrémité (vers le centre de la photo) sont occupés. Celui de gauche par une vieille femme aux yeux clos, celui de droite par une fillette agenouillée, tournant le dos à l'objectif. À l'arrière-plan, vers la gauche, un gardien de sécurité assis derrière un kiosque d'informations donne des directions à une femme accompagnée d'une fillette.

La Fillette entre d'un pas lent dans le grand hall d'un hôpital en agrippant la main de sa mère. Quand elles s'arrêtent au kiosque d'informations, la petite fille promène ses doigts sur le bois du bureau en suivant ses aspérités. Les traits tirés, la femme demande quelque chose à voix basse au gardien de sécurité. Celui-ci désigne un ascenseur en retrait des autres. Se penchant vers sa fille, la mère lui chuchote quelque chose à l'oreille en lui caressant la joue. Ses épaules sont secouées de frissons. La petite se dirige vers une banquette et s'y assoit. Elle croise les mains sur sa jupe, balance ses pieds dans le vide avant de lancer à sa mère un dernier regard alors que les portes de l'ascenseur la font disparaître. Sage, elle regarde l'activité autour d'elle, les sourcils froncés.

La Fillette s'agenouille sur la banquette pour avoir une vue d'ensemble sur le grand hall. Elle met une main devant un œil, puis l'autre, en alternant. Un bébé pleure. La petite fille recommence son jeu de mains sur ses oreilles. Une vieille femme s'assoit à côté d'elle, et lui demande où est sa maman. La Fillette continue d'alterner une main sur chaque oreille sans réagir. La dame répète sa question plusieurs fois : Est-elle perdue? Peut-elle l'aider? La petite regarde les gens dans le hall, ne s'arrête jamais plus d'une seconde sur chacun. Les

gens sont silencieux, font les cent pas, lisent, regardent la grande horloge, sur le mur du fond. Il y a beaucoup de monde, surtout des femmes. Personne ne sourit. Le bébé hurle.

Le regard de la Fillette s'arrête sur la vieille femme à côté d'elle, comme si elle venait tout juste de la remarquer. La Fillette la regarde longuement, puis pose délicatement une main devant un de ses yeux, puis l'autre. La vieille la laisse faire, puis cherche à faire la même chose. En tremblant un peu, elle pose sa vieille main déformée par l'arthrite sur le haut du petit visage, puis l'autre. Comme un ressort, la Fillette s'arrête, se retourne, et dirige son attention sur une femme appuyée contre la vitre. Au bout d'un long moment, celle-ci se met à bouger comme une automate et se dirige vers l'ascenseur en retrait. Entre chaque pas, une pause. Les mains sur la poitrine, elle semble chercher son souffle. Elle appuie sur le bouton et les portes s'ouvrent presque immédiatement. La mère de la Fillette en sort et la femme disparaît.

- Viens, on rentre à la maison.

La Fillette regarde droit devant elle.

- Allez, viens.

La Fillette se remet à alterner ses mains sur ses oreilles. Sa mère reste immobile un instant avant de tenter de lui prendre une main de force. La petite saute sur ses pieds et court à l'ascenseur, appuie son front sur les portes d'aluminium. La femme la suit, s'agenouille à côté d'elle et murmure quelque chose. Elle pleure. La Fillette se blottit contre elle, essuie ses joues. La femme se lève, sa fille dans les bras, et franchit la distance qui les sépare de la sortie en trébuchant sur le tapis élimé. La petite se laisse porter en caressant les cheveux blonds de sa mère. La vieille femme les suit du regard jusqu'à ce qu'elles disparaissent au coin de la rue.

## MESSE BASSE

Polaroïd 1

Noir et blanc. Photo prise de l'extérieur, montrant l'intérieur d'un petit restaurant de quartier. Sur les fenêtres se reflètent les vitrines de l'autre côté de la rue dans un effet de surimpression. Deux clientes en conversation, assises à la table près de la fenêtre. À l'arrière-plan, on devine une serveuse qui regarde vers la rue.

— ... Tu comprends, c'était la meilleure chose à faire. C'était écrit dans le rapport : « N'arrive plus à s'occuper convenablement de son enfant ». Sauf qu'en même temps, je voulais éviter les déchirements inutiles. C'est un portrait tellement typique en apparence, mais à force de lire le dossier, je me suis dit que c'était surtout d'écoute dont la mère avait besoin. Je serais étonnée qu'elle soit un danger pour son fils, même si elle le pense. Il est aveugle; c'est normal pour une jeune mère, seule en plus, de se sentir dépassée...

Une serveuse fatiguée nettoie les tables du restaurant. Depuis trois jours, il pleut continuellement. La clientèle du midi est partie tôt; comme tous les jours, le restaurant s'est rempli mais tout est resté étrangement silencieux. On n'a entendu que le cliquetis des couverts, pas d'éclats de rire, pas de discussions sur la politique ni sur le hockey. Quelques conversations à voix basse, pas davantage. Les pourboires non plus, n'ont pas été très bons. Elle se demande comment elle fera pour boucler sa fin de mois si les mauvaises journées continuent de s'additionner. Mentalement, elle refait pour la troisième fois sa liste d'épicerie, encore un peu plus maigre.



— Qu'est-ce qu'il y a de si particulier? Comme tu dis : jeune mère, père absent, enfant handicapé... je trouve que la situation est devenue hors de contrôle, surtout si la mère le dit. Moi je pense qu'il aurait fallu que tu sortes l'enfant. Cette femme-là est une bombe à retardement! Elle va craquer un jour ou l'autre. Oui, c'est normal de se sentir dépassée, mais pas d'aller frapper à la porte des services sociaux pour dire qu'elle n'y arrive pas! Ça, c'est problématique, je trouve, parce qu'elle ne l'aurait pas fait sans être convaincue d'un danger imminent. Si elle le dit, il faut l'écouter. Elle seule est vraiment en position de savoir ce qui se passe dans sa tête.

— Oui, elle pourrait craquer, mais parce qu'elle est toute seule, pas parce qu'il est trop difficile de s'occuper de son enfant. Elle n'a personne pour l'aider. Je pense que ma recommandation était la meilleure à faire dans l'intérêt du petit garçon, et de la mère, aussi. Comme ça, elle aura quelqu'un pour l'aider, à qui elle pourra parler, et elle pourra garder son fils. De toute façon, les enfants aveugles sont toujours très difficiles à placer. Ils n'arrivent jamais à s'adapter tout à fait. J'essaie juste d'éviter les traumatismes inutiles. Et si vraiment ça ne fonctionne pas, il sera bien assez tôt pour réagir.

— C'est toi qui vois... Mais moi, je ne suis pas convaincue que tu fasses la bonne recommandation. Ton intention est bonne : tu veux penser au bien-être de tout le monde. Mais par le fait même, tu alourdis notre tâche... S'il fallait donner autant de ressources à tous les enfants qui nous sont référés, tu imagines la situation? Je veux bien qu'il y ait de nouveaux cadres légaux, mais pour le moment, ils sont encore théoriques... Les ministres, dans leurs bureaux, ils ne comprennent pas la réalité de notre quotidien. Tu vas t'épuiser vite à t'occuper de tous tes cas comme ça. Crois-moi! Le maintien en milieu familial est peut-être beau sur papier, mais en pratique ça ralentira ton travail. Toujours.

La pluie bat sur les vitres, la serveuse lave des verres, une nouvelle cafetière vient de finir de se remplir. Elle dépose son torchon pour aller réchauffer les cafés des clients du restaurant.

## DE LA DENTELLE SOUS LE PLASTIQUE

Polaroïd 2

Couleur. Façade d'une petite maison de ville. Dans la fenêtre du rez-de-chaussée, un rideau de dentelle défraîchi. Sur le parterre, un carré d'herbe bien coupée et un orme chinois. Installées de chaque côté de la porte, deux chaises de plastique.

Dehors, la lumière est à la neige. Ça ne saurait tarder, bien qu'il soit un peu tôt, encore novembre... Mais la neige, elle viendra inévitablement. Avant, dans l'ancien temps, elle arrivait d'un coup, sans prévenir, souvent la nuit. Et tout le monde s'adaptait à son rythme parce que personne ne pouvait rien faire d'autre, tout simplement. Il n'y a pas encore de givre sur la fenêtre, mais les arbres presque nus et le gris de l'après-midi arrivent à transir la pièce surchauffée.

Il y a des craquements réguliers sur le plancher de bois, des craquements suivis d'un léger tapotement de pieds. Une vieille femme se berce et reprend son élan, elle se berce en regardant dehors, parce qu'elle attend la neige, celle qui arrive d'un coup. Tout est éteint, pas de lampe, pas de téléviseur, pas de radio. Des pages qui tournent de temps à autre, c'est un vieil homme, installé à la table, qui regarde le journal. Parce qu'il fait trop noir pour lire, c'est la lumière grise de fin d'après-midi.

La vieille femme regarde un couple sortir du parc et traverser la rue. Ils se dirigent d'une démarche un peu hésitante vers la petite maison du milieu. Est-ce qu'on attend de la visite, demande la vieille au vieux. Celui-ci ne répond pas, il tourne une page de journal. Les

craquements reprennent, et les tapotements de pieds. La fenêtre, ancienne, déforme un peu l'extérieur, elle bombe légèrement l'orme chinois qui trône sur le petit jardin.

Dehors, la femme est occupée à installer l'homme sur le banc qui fait face à la fenêtre. Elle monte son collet en lui claquant un baiser sur le front et se détourne pour retourner d'où elle vient. Lui reste là, immobile, le visage tourné vers la petite maison. Il y a un homme étrange devant la maison, dit la vieille au vieux, tu devrais peut-être venir voir.

Le vieux soupire, ferme son journal et pose les deux mains bien à plat sur la nappe de plastique qui protège la dentelle. Viens, insiste-t-elle, je te dis. Il pousse la chaise et se lève, se déplie comme un bout de bois sec, douloureusement. À petits pas, il s'approche de la fenêtre pour voir un homme assis sur un banc, emmitouflé dans son manteau. Qu'est-ce qu'il a d'étrange, soupire le vieux.

Peut-être que s'il l'avait vu arriver avec la femme, que s'il l'avait vu se laisser faire quand elle l'avait installé sur le banc en plein vent, peut-être qu'alors il comprendrait que ce n'est pas normal, surtout avec une température comme aujourd'hui, qu'un homme s'assoie sur un banc juste en face de leur fenêtre. La vieille a dans la voix un vrai tremblement effrayé, et le vieux tente de la rassurer en posant la main sur son épaule sèche. Regarde, regarde ce qu'il a dans les mains. Elle avance la tête vers la fenêtre, déplace un peu le rideau de voile jauni pour mieux voir. Déformée par le verre, la main de l'homme étrange s'accroche à une canne blanche.

La vieille ferme les yeux et pose la tête sur les rides de la main du vieux. La peau est douce, plus encore que celle d'un bébé. J'ai cru, chuchote-t-elle, qu'il revenait. Que le fou revenait pour nous. Le vieux, lentement, retire sa main et retourne s'asseoir. Ils l'ont arrêté, notre fou. C'est écrit dans le journal. La vieille garde les yeux fermés, une petite larme au coin de l'œil.

## INVISIBLE

## La mère de l'aveugle 1

(Détail de « Hall d'un hôpital ») Couleur. Plan rapproché d'une femme appuyée sur le cadre de la vitre. Un rayon de soleil fait une flaque de lumière derrière elle, on ne voit donc sa silhouette qu'à contre-jour. Sa tête est penchée vers l'avant et ses épaules sont voûtées. Son corps semble ramassé sur lui-même, comme si elle se berçait.

La Femme vient de passer la porte. Dans l'air autour d'elle, une odeur de transparence. Les gens la traversent, entrent en elle pour contourner l'arbre en plastique près de la sortie. Sans la voir, un homme passe, l'accroche de son parapluie. Il jure, tire très fort sur la veste de la Femme et se libère, sans se retourner, sans voir qui elle est, qui le retient un instant d'avancer. Elle le regarde poursuivre son chemin, comme si rien ne s'était jamais produit. Il n'a pas imprimé la chose dans son cerveau. Il l'a simplement oubliée. Elle s'appuie sur la vitre, sous un rayon de soleil brumeux, pourtant toute cette lumière est aspirée et disparaît comme dans un trou noir.

La Femme est un trou noir. Elle aspire toute image. Le regard de personne ne s'arrête sur elle, aussi grise, dense et carrée que la pierre du pilier, aussi fragile, cassante et claire que la vitre derrière elle.

- Pardon, monsieur, est-ce que vous auriez l'heure ?

Elle a ouvert la bouche pour s'assurer qu'elle existe encore. Sa voix résonne du fond de sa gorge, sourde, avec un tremblement un peu rauque. On croirait qu'elle n'a pas parlé depuis des années. L'homme baisse les yeux vers son poignet.

- L'heure ? Oui... 15h20.
- Merci.

Il se retourne, sans trop savoir s'il doit être agacé ou inquiet de voir un regard si triste. Leurs yeux s'accrochent pourtant. La Femme devient mal à l'aise. Se sent obligée de poursuivre cette folle intuition, elle doit parler à cet homme, au moins inventer quelque chose.

Elle lui demande s'il aime marcher, s'il a une objection à ce qu'elle l'accompagne un peu. Il n'en a pas vraiment, son malaise est palpable, à lui aussi. Marchent alors côte à côte deux personnages qui voudraient se trouver aux antipodes. Il ne sait pas comment accorder son pas à celui de cette femme bizarre, à la démarche irrégulière. On croirait qu'elle n'a pas marché depuis des années. Elle lui raconte des souvenirs de son adolescence, dans une campagne perdue. Il répond par monosyllabes, toujours mal à l'aise, un peu dégoûté aussi de sentir que cette femme s'accroche à lui comme à une bouée. Puis le silence tombe, dur comme du fer, entre les étrangers.

L'homme continue de se taire auprès de la Femme. Il a un peu peur, se sent violenté par la triste tranquillité de la Femme, envahi par une solitude palpable. Vus de loin, ils ont l'air d'un nous. De près, il marche un pas devant elle, comme s'il cherchait à s'esquiver, et elle trotte presque pour garder la cadence. À tout prix, elle veut garder le contact, c'est pour elle une question de vie ou de mort. Pour le retenir, la Femme voudrait lui tendre son cahier. Elle pourrait tendre sa petite mémoire à cet homme et peut-être qu'il comprendrait un peu mieux la femme qu'elle est devenue. Même s'ils ne se revoient jamais. Un homme, dans la ville, aurait connaissance de cette partie d'elle. Elle pourrait ainsi avoir partagé avec quelqu'un une sorte d'intimité.

L'homme s'éloigne, un peu hésitant. Avant d'entrer dans une tour à bureaux, il se retourne cependant et la regarde, la regarde avec attention, avec interrogation, avec perplexité. La regarde. Mais, perdue dans ses pensées, elle ne note déjà plus que son absence. L'homme comprend qu'elle n'a rencontré personne depuis des années.

## AUTOPORTRAIT D'UN ÉTRANGER

## Le Témoin I

Couleur. Première photo d'une série de deux. Portrait d'un homme presque vieux. Ses cheveux sont presque blancs, mi-longs. Une longue ligne barre son front. Son expression est ahurie, comme s'il n'était pas prêt pour la photo.

Le Témoin marche à l'aveugle. Une rue nord-sud, une rue est-ouest. Ça martèle dans sa tête, ses pas au même rythme que son cœur qui bat trop fort, trop vite, douloureusement. De quartier en quartier, encore une nouvelle langue, de nouvelles odeurs, des suites de bruits différents, à chaque rue un nouveau pays. Plus vite, quelque chose le suit, le poursuit, il ne s'en défera jamais. Il n'y a rien autour pour l'aider, rien qu'une masse hétéroclite brillante, dans la blancheur du jour. Il sent les éclats dans les vitrines, qui le transpercent comme du verre.

« J'ai vu un homme mourir – c'était dangereux, je me le suis dit quand j'ai vu cet aveugle s'engager sur le pont – des trains y passent, il faut se coller contre la rambarde, retenir son souffle, rentrer son ventre et la tête entre les épaules, en espérant qu'il ne soit pas trop long – il est tombé – il est tombé – j'ai essayé, mais j'étais trop loin pour le retenir – j'ai essayé, mais j'étais trop loin, trop juste, un peu trop loin si j'avais pu – il s'est tué sur le coup –, c'est la deuxième fois que je vois quelqu'un mourir : d'abord ma petite Émilie, à peine si elle a eu le temps de naître, puis l'Aveugle – il est mort devant moi comme Émilie, juste un peu trop loin. »

Les enfants sont sortis de nulle part et ne l'ont pas vu à temps. Quand il a perdu pied, il a su qu'il allait se blesser. Ils sont partis tout aussi vite, n'auraient rien pu faire de toute façon. Le sang court vers son pied tordu, il faudrait trouver de la glace, ça chauffe, ça chauffe. Il n'est pas cassé. Douloureux, tordu, mais il pourra marcher demain. Les enfants, ils ne pouvaient pas le voir, tout à leurs jeux. Lui aurait dû les voir. Il faudrait trouver de la glace, il ne connaît pas le quartier. Peut-être dans ce restaurant cantonnais.

L'ironie d'être assis sur un banc, sur la place d'un quartier d'un autre pays, prisonnier d'un dépaysement qu'il a seulement cherché pour mieux reconnaître le familier.

Des vieux jouent au mah-jong, un chien trop maigre erre entre les tables de pierre et les bancs, à la recherche lui aussi d'une charité – d'un bout de pain. Des femmes partout avec leurs sacs remplis de poissons, de citronnelle, de riz. Il est comme lui, le chien : il les regarde toutes sans avoir la force ni même l'envie de quémander un peu d'aide; ses narines frémissent faiblement et il continue de zigzaguer entre les obstacles en attendant, l'œil mouillé, que quelqu'un s'occupe de lui. Entouré de façades de magasins surchargées et de restaurants aux vitrines embuées, qui montrent des canards laqués pendus et des cuisiniers épuisés, le Témoin est immobile au centre du monde, où se rencontrent tous ces vivants, comme dans l'œil d'une tornade.

On le dirait assailli par un agresseur invisible qui reste, qui ne part pas, il n'arrive pas à s'en défaire. Il le poursuit, obstiné, dans tous les détours de sa mémoire, il le retrouve toujours, il n'arrive pas à le semer, il ne pourra pas y arriver seul, il n'y arrivera pas. Personne n'est allié dans toute cette foule hermétique, elle se meut, fermée sur elle-même, le contourne dans sa culture, sa langue incompréhensible. Une rivière de vivants déchirée par une île.

« Comme une musique inaudible. Ça ne sert à rien. »

Voûté sur le banc froid, si son dos est contre le vent, il aura chaud suffisamment pour reprendre ses esprits. Reprendre le peu qui reste de compréhensible dans ce monde, ses repères, son expérience, ses souvenirs... à tout prix, ressaisis-toi, ne deviens pas un homme



qui courbe l'échine sous le poids du regret. Ne le reste pas. Comment n'a-t-il pu voir venir ce qui s'est passé, pourquoi avoir choisi d'être là, chaque fois, à la minute près où tout aurait pu être différent, combien y avait-il d'avenues devant lui pour choisir celles-là ? Toujours il a choisi d'être témoin, toujours il a choisi l'impuissance.

« Les regrets ne servent à rien. Tout est toujours là. »

Si à l'instant il pouvait mourir, il regarderait le ciel opaque une dernière fois. S'il pleure, personne ne le saura. Un homme ridé aux cheveux blancs, si vieux, qui pleure, c'est comme une musique inaudible. Ça ne sert à rien. S'il se lève, s'il s'appuie sur sa cheville blessée, la douleur lui coupera le souffle et la souffrance à la fois. Il devrait se remettre à marcher. Ça fait mal, il n'y arrivera pas tout seul. Il ne pourra pas marcher tout seul. Il n'y a personne.

Le Témoin ne peut pas rentrer chez lui, sans rien pour prendre un taxi, ni même l'autobus. La rue est vide, il passera inaperçu. Comme le chien perdu, il peut s'envelopper dans son pardessus, ramener sa jambe sous lui et se lover entre le mur d'un immeuble et un buisson. Il s'endormira comme un enfant, bercé par l'odeur d'urine de chat et la rumeur de la ville.

L'ironie d'une première nuit à la belle étoile et le soleil n'est même pas couché.

## VISITE D'UNE MORGUE

## La mère de l'aveugle 2

Couleur. Vue sur l'intérieur d'un guichet d'accueil dans une salle d'attente, à travers le plexiglas. Il y a deux bureaux, séparés par une cimaise de tissus gris. Sur le bureau de gauche, le sous-main est décoré par des photos d'enfants. Sur le bureau de droite, il n'y a pas de sous-main, mais une pile de dossiers colorés. Tout est parfaitement rangé. Sur les deux bureaux, une affichette : « Guichet voisin ».

Figée dans l'espace, la Femme reste longtemps appuyée contre la vitre. À un moment, comme mue par une volonté qui n'est pas la sienne, elle se dirige vers l'ascenseur qu'on lui a indiqué plus tôt au téléphone. *Entre chaque pas, une pause. Les mains sur sa poitrine, elle semble chercher son souffle.* Elle bouscule la femme qui en sort, les portes se referment dans son dos, elle disparaît au monde. Dans son ventre, elle sent le malaise familier de la descente.

Au sous-sol, les portes s'ouvrent sur une salle d'attente vide. Elle s'assoit sur une chaise de vinyle orange, qui craque un peu sous son poids. Au mur, il y a des affiches de réseaux d'écoute, de thérapies de groupe. Les coins en sont écornés, elles sont là depuis longtemps. Au fond de la salle, un guichet vide. La lumière est éteinte. Tout y est immobile. Une couche d'absence recouvre tout comme de la poussière. La femme a l'impression d'être la seule survivante juste après une catastrophe.

« Quand je me suis réveillée ce matin, il n'y avait plus personne. Tout le monde avait fui, ou s'était évaporé. La tour d'appartements où j'habite était vide. Le café en bas était vide.

Le trottoir, la rue étaient vides. Aucune voiture ne circulait, on n'entendait plus le grondement sourd de la respiration urbaine. Tout était mort. Je me suis mise à marcher au milieu du boulevard, avec en sourdine la conscience de braver un interdit ; je marchais sur la ligne jaune, entre la direction est et la direction ouest. Le soleil brillait fort sur le vide, tout était soudainement plus réel, plus vrai. Les fissures sur les immeubles, les graffitis, les poubelles encore débordantes de débris apparaissaient avec la netteté d'une première fois. À travers la vitre du distributeur de journaux, je n'arrivais pas à lire la date. C'était comme si j'avais été absente, comme si j'avais manqué un avis d'évacuation, comme si j'avais été protégée d'un virus foudroyant. Mais il n'y avait pas de corps autour de moi, pas de désordre, simplement une ville d'où tous les habitants avaient été effacés. Je ne voyais plus personne, que mon ombre qui s'étirait vers l'ouest ; je ne sentais qu'une énorme absence, tout était immobile ; je n'entendais que le silence de ma propre respiration qui avait tout l'air pour elle. »

Perdue dans ses pensées, la Femme n'entend pas arriver le médecin. Il lui tend la main, se présente. Sa voix est grave et douce, il a besoin de savoir si le corps qui a été trouvé dans la vieille partie de la ville est celui de son fils. Certaines des pièces d'identité qu'il avait sur lui donnaient son adresse. Pendant qu'il parle, il la scrute, attentif à ses réactions. La Femme réalise qu'il la regarde, qu'il la voit. Elle voudrait s'accrocher à son cou, qu'il la prenne dans ses bras, qu'il lui dise qu'elle est là, qu'elle est là bien vivante.

Le médecin désigne une porte au fond d'un couloir qu'elle n'avait pas remarqué. Il est blanc, son plafond est trop bas et les tuyaux qui y courent prennent toute la place. L'air est soudain étouffant, la Femme a un peu peur, mais il ne la quitte pas des yeux, ça lui donne du courage. Comme dans les mauvais films d'horreur, le dernier néon clignote ; comme une flèche, l'idée d'un psychopathe sanguinaire lui traverse l'esprit. Il passe devant elle en s'excusant, compose un code sous la poignée et ouvre la porte. L'odeur indéfinissable qui enveloppe la femme à cet instant. Une odeur douceâtre, un peu acre, ça ne sent pas vraiment mauvais. L'odeur de la mort, qui n'existe nulle part ailleurs qu'en ces endroits qui ont pour vocation de l'accueillir, d'en comprendre les raisons, d'en définir les paramètres. Un

mélange de formol, d'acier inoxydable, de produits nettoyants et de chair en décomposition ralentie par la température maintenue idéale.

Au mur, des rangées de petites portes d'acier numérotées. Un grand frisson traverse la Femme ; elle n'a jamais vu de mort auparavant. Elle le lui dit. Plus que jamais, le médecin est attentif au moindre de ses gestes, à la moindre expression de panique, de confusion qui ne serait pas exactement prévisible par la situation. C'est le moment le plus délicat, celui de l'anticipation. Lentement, avec des gestes calculés, il vérifie le dossier qu'il tient à la main et se dirige vers l'une des petites portes. En l'ouvrant, elle grince un peu, mais le tonnerre métallique qui suit lorsqu'il tire la civière fait oublier le reste. La Femme a les yeux fermés serrés. Elle a l'air d'une petite fille devant un film de monstres.

Le médecin attend, impassible. Patience, il faut suivre le rythme de l'identificateur. Il se rappelle ses cours, où personne n'a pris le temps de leur apprendre comment il fallait agir avec les familles des décédés. Ils n'ont appris qu'à traiter des corps, déjà vidés de leur humanité, déjà devenus des objets scientifiques pour les uns, des icônes pour les autres. Peu voient les cadavres pour ce qu'ils sont en réalité, des carcasses d'animaux qui ont combattu pour leur survie, qui portent toutes les marques de leur histoire. Chacun des combats, de la naissance à la mort, en commençant par la naissance elle-même, qui donne sa forme à la tête, puis les bagarres d'enfants, les petits accidents, les maladies, les mauvaises nouvelles, les baisers, l'amour, l'enfantement. La vie. La vie laisse sa trace sur le corps et elle y reste même après.

La Femme a ouvert les yeux pendant qu'il réfléchissait. Elle est prête, même si elle tremble un peu. Elle le lui dit. Le médecin soulève le drap doucement, presque tendrement, et le replie à la hauteur de la poitrine. Il observe le visage de la femme de l'autre côté de la civière. Elle regarde le cadavre, elle pourrait croire à son fils qui dort s'il n'était pas aussi pâle.

- C'est lui, c'est mon fils.

Son fils, mais à la fois, c'est un étranger.

- Il est mort trente ans trop tard.

Les yeux de la Femme restent secs. Le jeune homme couché est son fils mais il est toujours resté étranger, lui n'aurait jamais pu l'identifier si elle, elle était morte. Devant son fils mort, elle lève les yeux vers le médecin, il la regarde toujours, avec une empathie toute professionnelle, mais avec un petit quelque chose de plus. Les larmes montent enfin, mais ce n'est pas son fils qu'elle pleure, pour elle il est mort à la naissance. Elle pleure d'établir un contact avec ses yeux.

- Il était aveugle.

Le médecin regarde cette femme triste, mais il sent confusément que ce n'est pas le corps sur la table qui la rend ainsi. Il touche légèrement, du bout du doigt, à une tristesse sans fond et sans âge. La Femme n'est pas une bombe à retardement comme les autres. Elle est simplement dans une réalité différente, coupée du monde et pourtant dedans. Il ne sait plus ce qu'il faut faire pour la guider dans le deuil, il voit bien qu'elle n'en souffrira pas vraiment. Comme s'il était déjà fait.

Quelque chose de tout simple se produit. Au-dessus du mort, elle lui prend la main.

## ON THE ROAD

Polaroid 3

Couleur. Photographie en mouvement d'un paysage. Plan de peu de profondeur, puisque c'est un ciel sans nuages, un rideau de hautes herbes et le gravier de l'accotement qui forment les trois couches superposées de la photo. Trois lignes de couleur, bleu, jaune, gris.

Pointillée, continue... pointillée encore, un long moment. Puis continue : le terrain devient montagneux, le paysage change. Le garçon a l'impression d'être dans l'autobus depuis toujours, se demande encore comment il a pu penser traverser le pays comme ça. Au début, enthousiaste, il se voyait comme Kérouac, à suivre la route jusqu'à son bout, accomplir un voyage initiatique qui le changerait pour la vie. Pour l'heure, cela faisait deux jours qu'il ne s'était pas changé, il n'avait plus envie d'autre chose que de prendre une douche et d'un peu d'espace pour ses jambes; il voulait dormir autrement que ramassé sur lui-même. Son dos était devenu un muscle unique, tendu et endolori.

Il ne compte plus les fermes, les silos à grains, les carrières de terre ou de sable. Les passagers ne parlent plus, presque tout le monde fait semblant de dormir. Dans une dizaine d'heures, ils arriveront à destination. Pour lui ce ne sera qu'une escale vers davantage de route, en voiture cette fois, vers la plantation qui a choisi d'acheter son âme à dix sous l'arbre, vingt sous sur terrain accidenté.

Il sort de son sac un journal acheté à la gare de départ et qu'il n'a pas encore ouvert. Il trouve quelque chose de stérile dans le fait de lire des nouvelles déjà vieilles, mais se justifie en pensant que, sur la route, en constant mouvement, il est de toute façon hors du temps et de

l'espace. À bien y réfléchir, plus que l'inconfort de son siège, c'est ce qui le rend le plus mal à l'aise. Il n'a de prise sur rien, que deux points de fuites et les lignes floues du paysage qui courent, rapides, sans l'attendre, sans laisser le temps à ses yeux de s'arrêter sur un détail, un cadavre d'animal, un arbre tordu, la lumière d'une cuisine, qui aurait pu faire un kilomètre distinct du précédent.

*Fauché par un train!* Le titre, spectaculaire. La photo, plate; celle d'un pont de chemin de fer, sans recherche de composition particulière, une photo de reportage moyenne, annonçant un rapport moyen des événements. C'est un homme, un aveugle, qui s'était engagé sur la voie piétonne du pont et qui avait été fauché lors du passage du train. L'article remettait en question la pertinence de maintenir ouverte cette voie piétonne, mesurait son étroitesse, la hauteur du pont, rapportait les commentaires de fonctionnaires sans importance. Rien sur l'homme en question, sinon son handicap, rien non plus sur sa famille, si même il en avait une.

La vitre teintée de l'autobus assombrit la silhouette des montagnes avant l'heure. Déjà, il a du mal à distinguer le sous-bois, qui se perd dans la masse des conifères. Il n'a jamais connu d'aveugle, n'a que rarement joué à marcher dehors les yeux fermés. Pour lui, impossible de concevoir ce que pourrait représenter le risque d'un pont de chemin de fer pour un non-voyant. Il sait seulement que c'est déjà dangereux pour une personne ordinaire. Il se demande si cet aveugle n'a pas voulu, plus ou moins consciemment, mettre fin à ses jours. Il se demande si cet aveugle a eu conscience de s'engager sur un pont aussi étroit. L'idée du suicide lui revient, comme une évidence. Un suicide ne remettant personne en cause, ni sa famille, s'il en avait une, ni le conducteur de train. Un suicide pour lui-même, une interruption de la vie.

Interruption pas si loin de ces mois qu'il a choisi de vivre complètement isolé, à des milliers de kilomètres de chez lui, dans un environnement hostile et même dangereux, avec les animaux sauvages et les secours éloignés, et seulement une parois de nylon pour le protéger de l'extérieur durant la nuit. La seule différence est que son suicide à lui prendrait

fin au mois d'août, et qu'il retrouverait ses parents, ses amis, tous des gens qui l'auraient attendu.



## NATURE MORTE

## La Fillette 2

Couleur. Une assiette presque vide sur une table de restaurant, avec un verre au tiers rempli de lait à sa droite. Dans l'assiette, une composition de restes de brocoli et de poulet pané. Les couverts y sont posés en croix. À gauche, une serviette de papier en boule, glissée sous le rebord de l'assiette.

« Maman, où vont les morts? » La Fillette a levé les yeux de son dessin. À la table d'un restaurant rempli, la mère reste interdite devant la question de sa fille. Qui darde sur elle ses yeux clairs. Son regard n'a pas vraiment d'expression, sinon une attente un peu vague, comme si elle savait qu'à sa question ne correspondait rien. La mère tente de bafouiller une réponse avec des mots comme paradis, sommeil, éternité. La petite fille détourne le regard au bout d'un moment, et se remet à dessiner. Elle ne s'occupe plus de celle qui est assise devant elle.

Au bout d'un moment, un serveur arrive avec les assiettes; il a pensé à apporter un nouveau napperon pour la petite fille : « Si tu veux, tu peux nous donner ton dessin, pour l'accrocher avec les autres à l'entrée. » La Fillette tend son dessin en souriant de toutes ses dents manquantes. Il pose les yeux sur le dessin, et voit un soleil, des nuages et un pont; un homme couché dessous. « Tu as dessiné ton papa? » « Non. » Il repart, laissant sa jeune cliente à ses croquettes de poulet. Celle-ci les replace dans son assiette pour en faire des formes. Un visage souriant, un carré, un cercle de croquettes. Sa mère pose sa main sur celle de sa fille:

- On ne joue pas avec la nourriture.

La fillette s'absorbe alors dans l'observation des clients du restaurant. Elle fixe longuement un homme assis sur la banquette à côté. Il est énorme, mange salement, la bouche ouverte. Il transpire et fait beaucoup de bruit en mastiquant sa poitrine de poulet. Le gras de la peau lui dégouline sur le menton. Elle arrive même à entendre sa respiration essoufflée.

- Ne fixe pas les gens comme ça.

Sa mère lui demande pourquoi elle se pose de telles questions. La Fillette hausse les épaules, elle ne répond rien, joue avec les frites dans son assiette. La mère mange lentement, en regardant autour d'elle. Elle mastique chacune de ses bouchées plusieurs fois, dépose sa fourchette à tout moment, prend de petites gorgées de vin blanc. L'air absent, elle dépose quelques légumes dans l'assiette de sa fille.

- N'oublie pas notre entente. Tu voulais manger des frites, mais à condition que tu manges aussi de mon brocoli.

La Fillette fronce le nez, pique le légume avec sa fourchette, le triture jusqu'à ce qu'il soit en petits morceaux. Elle choisit celui du milieu, ni le plus gros ni le plus petit, l'embouche et se force à avaler. Défiante, elle dit à sa mère qu'elle l'a mangé. Celle-ci hoche la tête et prend une gorgée de vin.

Mange le reste de ton brocoli, s'il te plaît.

La regardant droit dans les yeux, la Fillette boit une gorgée de lait. Une tension s'installe, comme si entre elles quelque chose s'apprêtait à exploser.

## INVISIBLE

## La mère de l'aveugle 3

Noir et blanc. Photographie d'une femme marchant sur le trottoir d'une rue commerçante à la nuit tombante. C'est la seule passante à ne pas porter de parapluie. Ses mains sont chargées de sacs. Elle n'est éclairée que par les lumières des magasins qui lui donnent un teint blafard. Son expression est celle d'une tristesse attentive.

Transie et épuisée, chargée de sacs de provisions et d'un porte-document élimé, la Femme ne cherche même plus à éviter les flaques sur le trottoir. Elle a faim, de ces faims qui rendent tremblant et faible, elle a peur, elle a honte. Jamais, malgré toute une vie d'erreurs et de mauvaises décisions, elle ne s'est sentie aussi misérable. Le ciel bas et sombre pèse sur ses épaules. Voûtée, elle cache ses larmes aux passants de l'heure de pointe. Pendant de longs moments, elle marche les yeux fermés pour fuir le décor de son désespoir. La Femme revient chez elle après une rencontre avec une employée des services sociaux. Elle a du mal à croire ce qu'elle vient de faire, du mal à croire qu'elle pourrait passer pour une femme qui rentre de son travail de secrétaire, qui fait ses courses pour le souper, et qui ensuite arrive chez elle pour enfiler une robe d'intérieur et appliquer du vernis rouge ou rose sur ses ongles bien entretenus. La Femme n'est pas de celles-là ce soir. Elle est allée au bureau des services sociaux prendre des papiers qui, si elle les signe, remettront son fils à d'autres. Des papiers qui pourraient donner son fils de quatre ans.

Elle n'en peut plus de regarder ses yeux mer d'huile, de le voir tendre les bras vaguement quand il l'appelle, de le voir espérer qu'elle comprendra qu'il a besoin d'elle. Parfois, elle reste prostrée de longues minutes, il tend les bras en pleurant, il a besoin d'elle et elle ne réussit qu'à le regarder. Elle fait comme si elle n'était pas aussi près – à quelques mètres. La

Femme ne sait pas pourquoi elle ressent parfois ce besoin de faire comme si elle n'était pas là, comme si elle ne savait pas, ne voyait pas, n'entendait pas son fils qui la demande. Elle aurait seulement voulu que leurs yeux se croisent, pouvoir lire quelque chose dans la noirceur si brillante de sa pupille. Elle a besoin d'un œil ouvert.

Tout est laborieux avec lui. Il commence à peine, à quatre ans, à parler. Ne l'appelle pas encore maman. Pour l'appeler, il n'a qu'un gémissement qu'il laisse couler de longues secondes avant de se mettre à pleurer. Il ne sait pas mettre ses souliers, n'arrive pas encore à s'habiller, ne peut pas jouer tout seul. Il ne sait qu'attendre, indéfiniment, qu'elle s'occupe de lui, qu'elle le prenne dans ses bras. La Femme ne peut plus, elle n'arrive plus à faire comme si. Elle n'arrive pas à l'aimer.

L'employée des services sociaux lui a dit que des institutions pouvaient le prendre en charge; qu'il serait avec des gens comme lui et qu'il apprendrait à lire et à écrire, qu'il apprendrait à *communiquer* ses besoins, qu'il serait très bien, très entouré, et qu'elle pourrait venir le voir aussi souvent qu'elle le voudrait, à l'intérieur des heures de visite. Il pouvait aussi être envoyé dans une famille habituée à s'occuper d'enfants handicapés où il trouverait amour et réconfort. L'employée a prononcé ces derniers mots en posant sur elle un regard direct, à la fois compréhensif et méchant. La Femme s'était fait dire de rentrer chez elle, de remplir et retourner ces formulaires *administratifs* le plus rapidement possible, que quelqu'un la contacterait après l'étude de son dossier.

La Femme repense à sa rencontre, immobile devant la porte de son appartement. Elle ne trouve pas la force de chercher ses clés, d'ouvrir la porte, de déposer son manteau et de ranger les provisions avant de traverser le palier pour aller chercher son fils chez la voisine. Son fils qui sera certainement assis par terre dans son pyjama jaune, les yeux grand ouverts sur l'obscurité opaque, et qui, quand elle entrera au salon, tendra les bras et se mettra à gémir pour l'appeler.

## PORTRAIT-ROBOT (D'UN LÂCHE)

## Le Témoin 2

Couleur. Deuxième d'une série de deux. Portrait d'un homme dont l'expression semble dégoûtée et laisse apparaître une fossette sous le menton. Sa tête est un peu penchée vers l'avant, mais ses yeux regardent directement l'objectif.

Le Témoin ne voit pas l'espresso qui dégouline de la table au plancher, une goutte à la fois. Sur les pages du journal, il est écrit qu'un homme est mort. Mais ce n'est pas cette mort à la guerre, ce n'est pas une mort anonyme, rentable, pas non plus la mort d'un innocent, simplement la mort d'un homme en particulier, qui est tombé d'un pont au passage d'un train. Simplement la mort d'un homme qu'il a vu mourir. C'était la deuxième fois que le Témoin voyait quelqu'un mourir : d'abord sa petite Émilie, à peine si elle a eu le temps de naître, puis l'Aveugle – il est mort devant lui, comme Émilie, juste un peu trop loin.

« Pourtant, Émilie, elle était proche, dans mes bras; je n'ai rien pu faire. Elle est morte quand même. Même si proche quand quelqu'un meurt il est toujours trop loin. J'aurais pu tendre la main, le train arrivait, j'aurais pu du moins crier je n'ai pu faire que des signes, des signes avec mes bras et je voyais la canne blanche, je voyais bien que mes signes ne servaient à rien. Impuissant je l'étais et le train qui arrivait et Émilie qui est devenue bleue. Il l'entendait arriver mais ne savait pas où se mettre hors du chemin, il est mort, a presque sauté de lui-même, je l'ai jetée dans le vide quand je me suis rendu compte qu'elle ne respirait plus. »

Le journal est ouvert à la page qui prétend reconstituer l'accident. Il n'a rien dit à personne, sa lâcheté reste secrète et pourtant il la crie au grand jour. Il a pleuré, il a fui, il a eu peur. Peur de ne pas mourir lui-même, parce qu'il est vieux, inutile et lâche. Personne ne sait rien; qu'il n'ait pas été à la hauteur, personne n'en saura rien parce qu'encore il va se taire et être lâche. Il n'a pas versé de rhum dans son café; ça ne sert à rien, il ne peut pas oublier que, par deux fois, quelqu'un est mort devant lui et qu'il n'a rien fait. L'impuissance est un leurre, on n'est jamais impuissant. Le Témoin a eu le pouvoir de dire : « ils sont morts, je ne suis pas responsable ». Mais il est responsable parce qu'il était là et qu'ils sont morts seuls.

Il a vu tomber un homme d'un pont comme une poupée de chiffon et s'écraser sur le sol tout en bas, tête première. Du haut, il a entendu son cou se briser, il écoutait, l'Aveugle n'a pas crié, c'est à peine s'il a pris une grande inspiration. Le sol était si près en bas. Tous ces gens qui pensent que des études pardonneront cette mort inutile. Avait-il une famille? Sa mort affectera forcément des gens. Quand Émilie est morte, tout son univers s'est vidé, les amis sont partis, sa femme... la famille a changé... Il a commencé à mettre du rhum dans son café, certains matins, à parler d'impuissance. C'est là qu'elle est partie. Elle savait qu'il était responsable. Tout a changé. Ils font comme si leurs études et leurs actions régleront des choses, et ça lui donne la nausée.

Lâche, tu es lâche et tu ne fais rien. Bois ton rhum et laisse-les à leurs études, ils ont au moins la conscience libre d'une mort particulière. Sa conscience ne s'endormira pas dans le rhum, c'est sa fille qu'il n'a pas sauvé, et cet aveugle. Que faisait-il à marcher sur ce pont? Qu'il faisait-il, lui-même, à marcher sur ce pont, si ce n'est tuer du temps qui ne passe plus, qui ne passera plus jamais.

La tache d'espresso grandit sur le carrelage, épouse ses craquelures comme du sang dans des veines. Négligemment, le Témoin laisse tomber sur l'hémorragie la une de son journal.

## DEUX YEUX MER D'HUILE

## La mère de l'aveugle 4

Noir et blanc. Photographie d'une chambre d'hôpital prise à partir de la porte. À gauche, les rideaux des deux lits sont tirés. À droite, le lit près de la porte est vide et une veilleuse luit près de celui placé sous la fenêtre. Une femme y est couchée sur le côté. Sa silhouette à contre-jour ne permet pas de voir si elle est éveillée.

Ce jour-là, la Femme avait appris qu'il serait aveugle, pour toujours. Le bébé dans l'incubateur n'était tout à coup plus le sien. Elle le regardait fixement, mais une sorte de distance s'était installée ; une sorte de honte diffuse, comme un dégoût d'elle-même de n'avoir réussi à mettre au monde qu'un boulet. Quand l'infirmière était entrée dans la chambre et lui avait offert de déposer son bébé dans ses bras, elle avait bravement ravalé un frisson d'horreur et avait fait comme si. Il s'était soudainement transformé en une masse grouillante et incertaine et s'était mis à feuler, trop faible pour chercher la chaleur réconfortante de sa mère. L'infirmière avait repris le bébé en jetant sur sa mère un regard bizarre. La Femme s'était tournée sur le côté, ignorant la douleur, et avait essayé de dormir. La douleur n'était rien. Elle ne sentait rien.

Dans son cahier, ce soir-là, elle avait écrit :

Pour ton premier anniversaire, tu auras un chien.

Un beau chien jaune et vous grandirez ensemble et un jour, il mourra, et ce sera ton deuxième gros chagrin.

Je voudrais, moi, ne plus te voir, t'oublier, mourir et te tuer.

- Personne ne le saura. Même moi, j'arriverai à oublier.

Quel aura été le premier chagrin ? Celui d'être aveugle, ou de l'avoir, elle, comme mère ? Elle n'avait pas la force d'y réfléchir ; il aurait bien assez tôt conscience de ces deux conditions et pourrait plus tard, chez un psy, démêler tout cela et attribuer le premier gros chagrin de sa vie à qui de droit. Tout pointait vers elle. Quelques notes de plus, gribouillées rageusement entre les lignes bleues des pages blanches, et elle s'était préparée pour sa millièmè nuit.

Chaque fois qu'elle bougeait, elle entendait le couvre-matelas de plastique. Ça la rendait folle, incapable d'oublier où elle se trouvait, ni qui l'attendait à l'étage au-dessus, endormi dans la pouponnière. Ou peut-être les médecins couraient-ils à l'instant même vers sa chambre, angoissés à l'idée de lui annoncer la mort de son fils ? Peut-être était-il vraiment mort de cause naturelle ; elle pourrait oublier cet épisode, pleurer un peu parce que c'est dur de voir mourir quelqu'un qu'on a porté dans son ventre aussi longtemps, la coupure, les parents qui ne devraient pas survivre à leurs enfants. Faire comme si, avoir une raison de vivre un deuil. Mais les médecins ne venaient pas. La Femme fermait les yeux et essayait d'oublier l'hôpital, l'accouchement et le bébé jusqu'à ce que de nouveau elle bouge et encore le son plastique des draps.

Au bout de quelques jours, elle n'avait plus donné de lait, quelques gouttes d'un liquide fétide qui n'arrivait plus qu'à faire vomir le petit enfant déjà trop chétif. C'est parce que moi, mon corps voudrait que tu meures. Dans les soins intensifs du département d'obstétrique, ils avaient inséré un tube minuscule dans sa trachée minuscule et avaient planté de toutes petites aiguilles dans la maigreur de ses bras. Il ne feulait plus, ne bougeait plus, mais restait visible et vivant, comme la bête qui pesait toujours plus lourd dans les entrailles de la Femme qui refusait d'être mère.



## SUR LA LIGNE

Polaroïd 4

Couleur. Photographie d'un quai de métro désert. Les néons du plafond courent ensemble vers un même point de fuite, à peu près au centre du cadre, interrompus par l'embouchure du tunnel. Les rails prennent le relais et suivent la ligne jusqu'à ce qu'ils se perdent entre les murs craquelés et noirs du tunnel. On ne voit que le jaune des néons, le noir laqué des rails et l'obscurité du tunnel.

Le métro est presque vide entre les heures de pointes. Deux jeunes filles de onze ou douze ans sont assises, gloussantes. En ce jour de congé, elles ont décidé d'aller explorer la ville. Choisir des stations au hasard, sortir, se promener et revenir. L'une d'elles le fait dans l'espoir de se perdre pour vrai; elle a envie d'avoir peur, elle recherche le drame. Elle voudrait avoir quelque chose à raconter, quelque chose d'intéressant. Comme ça, peut-être qu'elle pourrait enfin attirer l'attention du plus grand de la classe; David, qu'il s'appelle. L'autre jeune fille, quant à elle, le fait davantage par désœuvrement, et parce qu'elle avait envie de porter son nouveau manteau violet qui lui a été offert par sa mère la fin de semaine dernière. Sa mère, qu'elle ne voit que très peu, lui a acheté ce manteau au terme de sa visite, parce qu'elle partait en voyage pour un mois. Elles ne se reverraient pas avant longtemps. C'est un beau manteau violet pour l'hiver, il est long et a un gros collet qui monte très haut. Bien que l'hiver ne soit pas tout à fait là encore, la jeune fille le porte avec fierté, non sans se comparer à son amie qui porte le même manteau que l'année dernière.

Lorsque le train est en marche, les deux amies se pendent aux barreaux, grimpent sur les sièges et se poursuivent dans le wagon. La plupart du temps, elles sont seules. Elles

s'efforcent, à chaque entrée en gare, de revenir à leur siège et d'avoir l'air le plus sage possible. Elles ont peur d'être rabrouées par un adulte, de devoir s'asseoir et se taire comme en classe, puis comme à la table à dîner, puis comme devant le téléviseur. Elles prennent donc l'air le plus angélique possible et ça les fait pouffer, parce qu'elles savent bien le plaisir qui les attend pour la minute et demie où elles se retrouveront à nouveau dans le tunnel noir qui les mènera à la prochaine station, où elles descendront peut-être du train.

Elles ont traversé plus de la moitié de la ligne de métro et ne sont pas encore sorties. L'air vicié commence à les fatiguer un peu et elles sont de plus en plus tranquilles entre les stations, elles se confient des secrets. Dans une des stations bordant le centre-ville, un homme entre, à l'extrémité du wagon. La jeune fille au manteau violet se retourne et le dévisage en tirant la manche de son amie. Elles le regardent s'avancer entre les banquettes et les poteaux; il arrive difficilement à une place individuelle où il s'assoie, les jambes écartées et les mains posées sur le dessus de sa canne. C'est un homme grand, habillé tout en noir, avec des lunettes noires, qui lui couvrent près de la moitié du visage. Il a les cheveux bouclés et de grosses mains rêches. Sur son visage, nulle expression. Comme si tout était normal. Le métro repart et les deux amies continuent de dévisager l'homme, de la curiosité et une lueur d'inquiétude au fond des yeux.

- Regarde, c'est un aveugle.
- Peut-être pas, peut-être qu'il fait juste semblant, comme l'itinérant à côté de chez ma mère.
- Parle pas si fort, il pourrait t'entendre
- Pas avec le bruit du métro.
- Si c'est un vrai aveugle, il paraît qu'ils peuvent entendre beaucoup mieux que les gens normaux.
- Si c'est un vrai aveugle, il doit être habitué d'entendre toutes sortes de choses.

L'homme ne change pas d'expression, il reste simplement assis, la tête un peu penchée, il se laisse bercer par les ballottements du train. L'une des jeunes filles se demande comment il a fait. D'abord pour sortir de chez lui; elle essaie d'imaginer toutes les étapes qu'il a dû franchir : prendre sa douche, s'habiller, manger... tout ça, dans le noir le plus complet. Il a fallu qu'il sorte dans la rue, qu'il marche dans la bonne direction, qu'il traverse les rues en évitant les voitures... Peut-être même a-t-il pris l'autobus pour se rendre au métro; dans ce cas, comment a-t-il réussi à trouver l'arrêt? Et pour descendre, comment a-t-il pu savoir où il fallait descendre? Elle n'écoute plus son amie lui raconter qu'elle a déjà eu un voisin qui était aveugle. Tout lui est toujours arrivé, à elle, elle connaît toujours des tas d'histoires et David qui boit ses paroles. Elle regarde l'aveugle et essaie de percer le noir de ses lunettes pour regarder ses yeux, peut-être sont-ils ouverts; elle se demande quelle couleur ils ont.

À la station suivante, son amie tire plus fort sur sa manche pour qu'elles sortent du métro. À contrecœur, elle se lève et met le pied sur le quai. Alors que son amie est déjà dans l'escalier, elle reste sur place et regarde les portes du métro se refermer. Elle fixe l'homme, maintenant seul dans le wagon, et se demande comment il saura où il faut descendre. Et à partir de là, comment il s'orientera dans la station. Quel côté il prendra une fois dans la rue. Elle aurait envie d'aller lui poser toutes ces questions, et d'aller lui offrir de l'aide. Le métro repart et elle le suit des yeux, en réalisant soudain tout ce que le fait de voir lui permet de faire. Elle voit tellement que cela prend le pas sur son ouïe, car elle entend à peine son amie lui crier qu'elle ne l'attendra pas depuis l'escalier.

Le métro n'est plus dans la station. La jeune fille fixe les lueurs de ses feux jusqu'à ce qu'elles disparaissent dans un tournant. Quand elle se retourne pour aller rejoindre son amie, celle-ci a disparu.

## LETTRE À LA MÈRE

La mère de l'aveugle 5

Couleur. Femme d'âge mur assise à une table dans une cuisine. Elle est penchée sur une feuille de papier à lettre vierge. Un de ses bras traverse la table, et sa tête est posée dessus. Ses longs cheveux blonds reposent sur la table immaculée. Derrière elle se trouve le comptoir, au-dessus duquel un miroir reflète la scène.

« Chère maman ». Ces deux mots la regardent comme s'ils allaient lui sauter à la gorge. En eux-mêmes, ils contiennent tout ce qu'elle a à dire de vérités et de frustrations. Tout ce qu'elle doit dire et taire. La Femme n'arrive pas à poser le poignet sur la feuille pour poursuivre; la plume reste, tremblante, à un souffle du mot suivant. « Chère maman ». La lettre semble vouloir s'arrêter là. La dernière fois qu'elle a écrit à sa mère, il y a plusieurs années, c'était pour lui demander de l'aide. Elle n'arrivait plus à subvenir aux besoins grandissants de son fils. Il voulait l'indépendance, l'autonomie, il voulait son appartement mais conservait difficilement un emploi. Bien qu'il recevait de l'aide sociale, c'était loin d'être suffisant, donc elle avait à sa charge bien des dépenses. Et son maigre salaire de secrétaire n'avait un jour plus suffi non plus. Elle avait eu besoin d'aide pour préserver sa liberté, pour éviter de le reprendre chez elle. Elle ne pouvait plus, elle ne voulait plus avoir soin de son aveugle de fils. Elle voulait qu'il vive par lui-même pour qu'elle puisse l'oublier parfois un peu. Sa mère n'avait pas daigné répondre. Quand la Femme lui avait téléphoné, en désespoir de cause, elle s'était fait dire non par une mère froide et dure comme la pierre.

« Chère maman ». Aujourd'hui, quelque chose la pousse à vouloir reprendre contact avec sa mère. Un vrai contact. Elle n'a plus besoin d'aide, son fils étant enfin pleinement autonome, elle voudrait simplement, maintenant, reconstruire une vie de famille, un noyau,

retrouver ses racines, elle ne sait pas. Elle trouve difficile d'être une mère sans mère. Mais elle fixe le carré de papier devant elle et cherche au fond d'elle-même l'amour qui dictera le message qu'elle veut écrire. Fille sans mère. Mère sans fils. Rien au fond d'elle-même, trente ans plus tard.

La Femme se lève subitement, retourne la feuille sur la table et entreprend de laver la vaisselle. Les assiettes et les verres s'entrechoquent, l'eau éclabousse, la mousse déborde. Mais peu à peu elle se calme. La chaleur de l'eau la rassure et les mouvements réguliers du nettoyage ralentissent les battements de son cœur. Elle n'est pas sans fils. C'est elle-même qui a toujours eu du mal à être mère... Ce n'est pas à sa mère qu'elle devrait écrire, c'est à son fils, qui ne l'a pas appelée depuis plus d'un mois. Elle voudrait lui écrire, pour qu'ils puissent se comprendre et se connaître au moins un peu. Peut-être qu'elle n'y arrivera pas, qu'il est trop tard, mais elle aura au moins essayé. D'aimer son fils et d'en être aimée. Peut-être que ses racines se trouvent juste là. Quelqu'un, certainement, pourrait lui lire la lettre. La Femme joue dans l'eau chaude en composant mentalement une lettre pour son fils.

« Mon cher fils. »

Au même moment, ailleurs, un train passe sur un petit pont en fauchant un homme.

## LE PONT DU CHEMIN DE FER

## La Fillette 3

Couleur. Petite fille penchée vers le sol, un bout de bois dans les mains, au milieu d'un terrain vague. À l'arrière plan on peut voir un pont de chemin de fer qui semble désaffecté.

Dans la ville, une fillette est perdue. Sa robe jaune erre au hasard des rues mais surtout des parcs. Elle ne semble pas effrayée, malgré son jeune âge; elle doit tout au plus avoir six ans. Sa procession est lente, il arrive souvent qu'elle revienne sur ses pas, s'assoie un peu sur un banc, comme pour réfléchir, et reparte dans une nouvelle direction. Quand un adulte se penche vers elle pour lui demander si elle est perdue, elle hausse les épaules et se détourne.

Elle saute à cloche-pied, s'accroupit pour observer un vers de terre tout gras, est captivée par une vitrine où sont présentés trois différents villages miniatures. C'est mardi avant-midi, et la rue est presque vide.

Il y a une heure, la Fillette a vu un homme mourir. En fait, elle a vu deux hommes, l'un mourir et l'autre rester en vie. C'était là-bas, près des quais en construction, où il y a un passage pour piétons sur le pont du chemin de fer. Celui qui va de l'autre côté de la rivière. Elle était dessous. Dessous le pont. En cet endroit, il y a beaucoup de bestioles par terre à regarder s'affairer. C'est ce qu'elle faisait, dans sa robe jaune, elle observait une guerre entre deux clans de fourmis : de grosses noires et de petites brunes. La Fillette se tenait au milieu d'un carrefour où les fourmis se disputaient toutes les ressources : de la poussière, du sable, de l'herbe séchée, de vieux papiers et sans doute quelques particules comestibles, sinon cela n'aurait eu aucun sens.

Pendant qu'elle observait la bataille qui faisait rage, de la poussière s'était mise à tomber comme de la neige. Le pont au-dessus d'elle s'était mis à trembler, un train arrivait. Il y avait eu un son sourd et bref un peu plus loin et un gargouillement au-dessus d'elle.

Quand elle a levé les yeux, elle a vu un homme vieux penché sur la balustrade; tellement penché, tellement vieux, qu'il aurait pu tomber. Une sorte de sanglot est sorti de sa gorge avant qu'il ne se mette à courir. La Fillette a vu une forme qui n'était pas près du pilier quand elle est arrivée. Une forme noire et longue. Elle s'est approchée, un peu hésitante. Un homme était ramassé sur lui-même. Il avait les yeux fermés, on aurait dit qu'il dormait, mais sa tête n'était pas dans une bonne position. La Fillette s'est détournée, a jeté un dernier coup d'œil aux fourmis, les brunes qui menaient, et est retournée vers l'agitation de la ville.

## TROISIÈME PARTIE

DE LA PERCEPTION À LA REPRÉSENTATION,  
ENTRE LA THÉORIE ET L'EXPÉRIENCE



## AU LECTEUR

L'écriture et la composition de *L'histoire de l'homme opaque* a suscité de nombreuses questions qui sont entre autres illustrées par les notes de carnet de la narratrice. L'importance de la réflexion théorique était telle que je ne pouvais éviter de l'intégrer dans la fiction et de lui accorder une place d'importance. La recherche théorique a occupé une place primordiale dans la composition de ce qui précède, et dans le développement de toute ma réflexion subséquente. C'est pourquoi on trouvera dans les pages qui suivent, un appareil réflexif en deux parties.

La première, composée de deux chapitres, portera sur les questions théoriques de la perception et de la représentation, dans une perspective résolument philosophique. Les références à des auteurs influents du 20<sup>e</sup> siècle, dont Walter Benjamin et Georges Didi-Huberman, y sont nombreuses et la réflexion est construite dans une volonté d'ouverture. Je n'y poursuis évidemment pas l'objectif de vider des questions théoriques qui sont de toute manière en constante évolution, mais de me concentrer sur les aspects qui ont constitué des nœuds importants dans mon travail et sur lesquels j'ai dû m'arrêter longuement. La seconde partie, plus personnelle, témoignera davantage de l'expérience du processus de création en tant que tel.

Il est ainsi possible de noter une certaine symétrie structurelle entre *L'Histoire de l'homme opaque* et l'appareil réflexif, ce qui me permet de croire que cette structure particulière trouve sa pertinence tant dans le présent mémoire que dans tout le travail qui a été accompli pour en achever la rédaction.

## CHAPITRE I

### LA PERCEPTION

*L'acte de voir n'est pas l'acte d'une machine à percevoir le réel en tant que composé d'évidences tautologiques [...] Voir, c'est toujours une opération de sujet, donc une opération refendue, inquiétée, agitée, ouverte. Tout œil porte avec lui sa taie, en plus des informations dont il pourrait à un moment se croire le détenteur. Cette scission, la croyance veut l'ignorer, elle qui s'invente le mythe d'un œil parfait [...]; la tautologie l'ignore aussi, elle qui s'invente un mythe équivalent de perfection [...]*

Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*<sup>1</sup>

La perception est un sujet aussi vague qu'il tient dans le point précis de l'instant, aussi vaste qu'il est circonscrit dans le corps. Et il est porteur d'une impossibilité définitive, celle de le traiter objectivement. Je pourrais chercher à mesurer l'espace, la pression de l'air sur ma peau et de mon poids sur le sol, à analyser les molécules qui me font sentir et goûter le pain frais, les particules sur lesquelles la lumière reflète pour me faire voir ce qui m'entoure. Mais la perception ne se résume pas aux cinq sens et à leur affrontement continu au monde. Elle ne se résume pas non plus à la compulsion de données empiriques. Il convient d'aborder la perception d'abord comme un processus : il est impossible de la fixer en une définition simple parce qu'elle est un mouvement. Son mouvement n'est pas celui, régulier, des vagues

---

<sup>1</sup> Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, Coll. « Critiques », 1999, p.51.

ou de la marée qui inspire et expire à l'image du balancier. La perception est un processus sans origine et sans destination, qui ne peut donc pas passer de l'un à l'autre indéfiniment. Elle ne peut surtout pas revenir sur elle-même. C'est justement ce qui fait de la perception une question aussi insaisissable, puisque ne retournant jamais en arrière, il n'en reste toujours que le souvenir lorsque je veux la faire entrer dans la sphère du langage, « c'est-à-dire que tous les temps y seront tressés, joués et déjoués, contredits et surdimensionnés »<sup>2</sup>. Sa relation au temps et à la mémoire peut trouver son reflet dans le travail de Walter Benjamin, mais aussi de Bergson, dans la mesure où ils s'entendent pour considérer « la structure de la mémoire comme l'élément décisif pour la structure philosophique de l'expérience [qui] se constitue moins de données isolées, rigoureusement fixées par la mémoire, que de données accumulées, souvent inconscientes, qui se rassemblent en elle »<sup>3</sup>. Il existe différentes sortes de mémoires – historique, consciente, involontaire –, comme il existe différents niveaux de temps, et tous ont un rôle à jouer dans l'acte de percevoir.

Le processus perceptif évoluerait donc à la manière du rhizome, de Gilles Deleuze et Félix Guattari, dont « la racine principale a avorté, ou se détruit vers son extrémité; vient se greffer sur elle une multiplicité immédiate et quelconque de racines secondaires qui prennent un grand développement »<sup>4</sup>. Les caractéristiques du rhizome décrites par les auteurs peuvent très bien s'appliquer au processus perceptif: À la fois hétérogènes et reliées entre elles, les radicules du rhizome poursuivent le principe de multiplicité, qui n'a « ni sujet ni objet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elle change de nature »<sup>5</sup>. Il est primordial de comprendre également que ce déploiement ne peut se faire, comme dans le processus perceptif, qu'au fil de « ruptures asignifiantes »<sup>6</sup>, et que celui-ci ne suit aucune structure décomposable. « C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples.<sup>7</sup> » Comme le rhizome, la

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>3</sup> Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », in *Œuvre III*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 2000, p. 332.

<sup>4</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, Coll. « Critique », 1980, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 14-15.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 20.

perception semble déterminée par le caractère aléatoire de son développement et ce, sous chacune de ses facettes.

Plus encore, c'est dans sa relation au sujet individuel que la perception existe, et dans cette relation uniquement. Ainsi, ce ne sont pas tous les temps, mais tous les temps *du sujet* qui entrent en ligne de compte et rendent l'expérience de la perception toujours unique. Le temps ajoute encore une couche évolutive à la perception, puisqu'il implique la notion de mémoire et d'expérience. Et à la lecture des principes mentionnés plus haut, je ne peux parler du temps dans sa linéarité mais bien uniquement dans son expansion. La perception est un processus qui s'inscrit à l'intérieur du sujet, du temps et de l'espace. Étroitement entrelacés, ces trois concepts se nourrissent et se relancent si bien que je ne peux les traiter indifféremment.

#### LES SIX FACES DU BLOC NOIR

Chercher à saisir le moment exact où mon corps perçoit quelque chose est d'avance voué à l'échec. Mes recherches resteront vaines, sans résultat ni rien s'en approchant. Entre autres parce que ce qui est à percevoir n'est jamais posé; au moment du contact avec le sujet, c'est déjà devenu autre chose. Les représentations horizontales (temporelles) et verticales (spatiales) ne sont pas suffisantes pour parler du processus perceptif. Elles oublient que le temps peut courir sur plusieurs lignes, prendre de l'expansion ou se concentrer en un instant qui à nouveau peut se fragmenter et prendre de multiples directions; elles oublient que l'espace n'est pas qu'une étendue mais qu'il a une profondeur<sup>8</sup> et que celle-ci est variable.

---

<sup>8</sup> Maurice Merleau-Ponty s'est penché sur cette question, d'abord dans la *Phénoménologie de la perception*, où il définit la profondeur comme une « largeur considérée de profil » : « Ce que j'appelle profondeur est en réalité une juxtaposition de points comparables à la largeur. Simplement, je suis mal placé pour la voir. Je la verrais si j'étais à la place d'un spectateur latéral, qui peut embrasser du regard la série des objets disposés devant moi, tandis que pour moi cette distance est ramassée en un point [...] La profondeur que l'on déclare invisible est donc une profondeur déjà identifiée à la largeur, et dans cette condition, l'argument n'aurait pas même un semblant de consistance ». Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 295.

Pour parler du processus perceptif, je ne vois qu'un gros bloc noir et dense, fait de matière solide; seule représentation, s'il en est, qui admet toutes les combinaisons de temps et d'espaces desquelles peut résulter ce que je nommerai de façon fort réductrice un *stimulus*. Un volume qui me rappelle l'un de ceux de Tony Smith, analysé par Georges Didi-Huberman : *Die* (1962), « [un] cube inventé dans la parole, donc, un cube répétant ou psalmodiant six pieds par six pieds par six pieds... Mais concret, massif, noir [...] comme la nuit, ou comme l'acte de fermer les yeux pour voir »<sup>9</sup>. *Die* est l'incarnation d'un processus perceptif; l'œuvre n'en représente ni le début, ni la fin. C'est une histoire qui a commencé sa représentation avec *The Black Box* (1961), littéralement une boîte de bois noire placée dans le jardin de l'architecte, agrandissement par cinq d'un classeur vu sur le bureau d'un ami quelques jours plus tôt. Qui l'avait médusé et laissé insomniaque, « comme si l'insomnie consistait à vouloir embrasser la nuit selon les dimensions d'un volume noir déconcertant, problématique, trop petit ou trop grand, mais parfait pour cela (c'est-à-dire parfait pour ouvrir l'autre de ce qui le regardait dans ce qu'il avait vu) »<sup>10</sup>.

L'exemple donné par Didi-Huberman m'offre la trajectoire parfaite d'une voie poursuivie parmi tant d'autres possibles dans l'exercice de la perception, qui devient ainsi une *expérience* perceptive. Non seulement l'œuvre de Smith est-elle, dans son minimalisme, la représentation phénoménologique de la perception, mais elle ajoute une épaisseur à l'expérience en établissant une relation avec son spectateur (c'est-à-dire *moi*). Ainsi, je perçois confusément ce qui a été perçu par l'artiste : « À ce titre, elle exige de nous que nous dialectisions notre propre posture devant elle, que nous dialectisions ce que nous voyons avec ce qui peut, d'un coup – d'un *pan* – nous y regarder. C'est-à-dire qu'elle exige que nous pensions ce que nous saisissons d'elle en face de ce qui nous y "saisit" – en face de ce qui nous laisse, en réalité *dessaisit* »<sup>11</sup>. Or, à partir du moment où un nouvel acteur entre en jeu, toute tentative de compréhension rend le processus perceptif tautologique. Je suis saisie (dans ma propre expérience) par ce qui a saisi Smith suffisamment pour vouloir rendre

---

<sup>9</sup> Didi-Huberman, p. 66.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 67.

visible son expérience. Expérience répétitive mais multiple qui toutefois subit un glissement de sens, tout en conservant son propre historique.

Le caractère multiple (multiplié) de la chose que je perçois en empêche toute saisie systématique et simultanée. Chacun des chemins empruntés par les différentes radicelles du rhizome suit une voie singulière, comme je ne peux voir toutes les faces du cube réalisé par Smith à la fois. Même si le cube était en verre, et que je pouvais voir en transparence toutes ses faces, la saisie ne saurait être simultanée et selon l'angle duquel je me placerais, elle se modifierait en conséquence. Je peux penser le rhizome ou le cube dans son entier, mais l'acte d'y réfléchir m'expulse définitivement du stade de l'acte perceptif puisque, par un effort de mémoire, j'adopte un mode de représentation et j'introduis l'image dans la sphère du langage.

Mon corps lui-même rend la chose impossible, « par confusion, narcissisme, inhérence de celui qui voit à ce qu'il touche, du sentant au senti – un soi donc qui est pris entre des choses, qui a une face et un dos, un passé et un avenir... »<sup>12</sup> L'objet que je perçois appartient à un contexte, ou plutôt, appartient au monde dans lequel il est, rend ce monde tout ce qu'il est. Le travail de Smith, encore une fois, nous le rappelle. Dans un article paru dans *Artstudio*, il se remémore une nuit où il roulait sur une autoroute en construction et dont l'absence de signalisation mettait en exergue tous les objets du paysage sortant furtivement de l'obscurité et leur faisait prendre leur importance d'objets. Ce qui fait dire à Didi-Huberman que

[c]'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit sans limite que la nuit devient le lieu par excellence, au beau milieu de quoi nous sommes absolument, en quelque point de l'espace que nous nous trouvions. C'est lorsque nous faisons l'expérience de la nuit, où tous les objets s'enfuient et perdent leur stabilité visible, que la nuit révèle pour nous l'importance des objets et leur fragilité essentielle, c'est-à-dire leur vocation à se perdre pour nous alors même qu'ils nous sont les plus proches.<sup>13</sup>

Mon corps empêche toute saisie exhaustive, justement parce qu'il fait lui aussi partie du champ de ce qui est perçu, indivisible du reste du monde, et que la majeure partie du temps, il n'en a qu'une conscience théorique, non assimilée. Une expérience comme celle de Smith,

<sup>12</sup> Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1964, p. 19.

<sup>13</sup> Didi-Huberman, p. 71

qui se rapproche peut-être de l'épiphanie, est le dessaisissement de soi qui se produit lorsqu'on est *saisi* par la vision de quelque chose. L'expérience perceptive est le dessaisissement, une désincarnation qui rend le processus en lui-même étranger au langage.

Mais comment expliquer ce dessaisissement alors que c'est le corps qui perçoit? C'est que, pour un instant, lorsque je suis (des)saisie, je ne me vois plus voyant. Là réside tout le paradoxe de la question de la perception relevé par Merleau-Ponty, paradoxe originel, puisque lui-même en produira d'autres et ainsi de suite.

Visible et mobile, mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. Mais, puisqu'il voit et se meut, il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps [...] [La] vision est prise ou se fait du milieu des choses, là où un visible se met à voir, devient visible pour soi et par la vision de toutes choses, là où persiste [...] l'indivision du sentant et du senti.<sup>14</sup>

Je perçois depuis le centre du monde, mais ce centre n'est centre que parce que je suis celle qui regarde. Et il ne faut pas oublier la distance qui me sépare des choses, puisque je les vois qui se *tiennent en cercle autour de moi*. Les choses sont maintenues à distance mais, bien que je perçoive le monde comme un ensemble vague de sensations, certaines d'entre elles m'offrent, pour une raison quelconque, un rayonnement différent, qui fait que soudainement, je les *regarde*. Expérience narcissique, mais surtout confuse, voir faussée, parce que je ne peux assimiler les choses qu'en les constituant en pensées qui naissent, elles, depuis tous les lieux de mon être à la fois, de ma mémoire et de mon corps, qui existent simultanément à l'acte de percevoir.

#### L'AURA (OU LE POUVOIR DE LA MÉDUSE)

Dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, Walter Benjamin réfléchit sur ce qui différencie une œuvre originale de ses reproductions : « À la plus parfaite reproduction il manquera toujours une chose : le *hic et nunc* de l'œuvre d'art – l'unicité de son existence

<sup>14</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 19.



au lieu où elle se trouve. C'est cette existence unique pourtant, et elle seule, qui, aussi longtemps qu'elle dure, subit le travail de l'histoire »<sup>15</sup>. Dans la reproduction ainsi détachée de son histoire et de la tradition dans laquelle l'œuvre originale a été créée, quelque chose est aussi perdu de l'ordre de la perception. On oublie souvent que cette dernière n'est pas uniquement dépendante de la nature humaine, mais qu'elle est également reliée au contexte qui est, lui, historique. Quelle relation entretient-on aujourd'hui avec *La Joconde* de Leonardo da Vinci, par exemple, l'une des œuvres d'art les plus universellement diffusées? Nous connaissons le contexte historique dans lequel elle a été peinte, nous renchérissons sur la polémique qui l'entoure concernant l'identité du modèle, nous l'avons, finalement, tous observée maintes et maintes fois dans des livres, des revues ou d'autres médias. Bien qu'il soit possible d'être en présence de l'œuvre originale au musée du Louvre, notre relation à elle a été en quelque sorte « diluée » dans toutes ses reproductions. L'accessibilité de son image a bien mené à l'abolition de la distance qui aurait dû être maintenue pour avoir accès à l'œuvre dans son intégralité, c'est-à-dire dans sa singularité, dans la distance qui est maintenue et nécessaire entre nous et elle. Ce n'est plus *La Joconde* pour elle-même qui fait impression sur moi aujourd'hui, mais bien l'histoire de ce qu'elle a représenté et représente toujours.

Les nombreux changements advenus sur le plan de la technique ont bel et bien influencé notre façon de percevoir les choses. L'obscurité urbaine, par exemple, n'est certainement plus perçue de nos jours de la même façon qu'elle pouvait l'être au début du vingtième siècle. Le développement de l'électricité éclaire d'une lumière diffuse et constante ce que nous appelons toujours la nuit. Pour rencontrer une véritable obscurité – et encore, disent les pourfendeurs de la pollution lumineuse – il est nécessaire de s'éloigner de plusieurs dizaines de kilomètres de tout centre urbain. Je me souviens d'une seule fois dans ma vie, où j'ai vu tellement d'étoiles que le ciel en était gris. J'étais en canot, par une nuit sans lune, et j'ai dû regagner la berge, parce que le reflet du ciel dans l'eau – toutes ces étoiles que je ne pouvais distinguer les unes des autres! – me rendait claustrophobe. La majorité d'entre nous n'a jamais rencontré une nuit semblable à celle des citadins de 1900. L'évolution technologique

---

<sup>15</sup> Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version) », in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 273.



change les modes de perception en profondeur, d'abord et surtout en rendant le sujet percevant moins *impressionnable*. La quantité de stimuli toujours en augmentation oblige le sujet à se désensibiliser, ou du moins à effectuer un tri important dans ce qu'il peut percevoir de façon consciente. Il n'y a qu'à se tenir à l'intersection de deux grandes artères pour saisir l'ampleur de ce qu'il y a à saisir, filtrer, analyser et interpréter : le son et l'odeur des voitures et des camions, le bruit et la lumière des enseignes au néon, les conversations, l'odeur des restaurants, des égouts, etc. Sans parler des changements qui s'effectuent dans les médias et qui transforment notre rapport à l'information, qui est soudainement devenue non seulement de plus en plus facile d'accès, mais qui nous est aujourd'hui transmise en si grande quantité qu'il est devenu impossible d'y effectuer une sélection. Dans ce contexte historique particulier, on peut comprendre que Benjamin veut entendre par déclin de l'aura, qu'il définit comme « l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-il »<sup>16</sup>.

Bien qu'il applique la notion d'aura aux objets historiques, celle-ci appartient à l'origine aux objets naturels. L'homme absorbé par le mouvement d'un champ de blé au vent, par le contraste d'un pic rocheux sur un ciel blanc, a d'abord été happé par (dans) l'aura de ces choses. C'est ma relation en tant que sujet percevant à ce qui est perçu lorsque nous sommes englobés dans le même espace. Il est donc possible de comprendre les raisons sociales (et historiques) du déclin de l'aura, comme le souligne Benjamin,

car rendre les choses spatialement et humainement « plus proches » de soi, c'est chez les masses d'aujourd'hui un désir tout aussi passionné que leur tendance à déposséder tout phénomène de son unicité au moyen d'une réception de sa reproduction [...] Sortir de son halo l'objet, détruire son aura, c'est la marque d'une perception dont le « sens de l'identique dans le monde » s'est aiguisé au point que, moyennant la reproduction, elle parvienne à standardiser l'unique.<sup>17</sup>

L'abolition de la distance entre le sujet et l'objet marque-t-elle effectivement un déclin de l'aura, ou n'indique-t-elle pas simplement sa transformation? Il ne faut pas oublier que le travail de la mémoire (Benjamin, en se référant au travail de Proust, parle de *mémoire involontaire*<sup>18</sup>) influence de façon profonde l'acte de percevoir et le rend ainsi toujours

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 278.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 278-279.

<sup>18</sup> « Là où domine l'expérience au sens strict, on assiste à la conjonction, au sein de la mémoire, entre des contenus du passé individuel et des contenus du passé collectif. Les cultes avec leurs cérémonies

singulier. À l'origine, l'aura d'un objet est tributaire d'une chose : le regard du sujet qui perçoit. Ce regard étant certes construit par le contexte socio-historique de son expérience, il n'en demeure pas moins qu'il est tissé de temps et d'observations qu'il est le seul à avoir expérimenté *ainsi*. Benjamin, dans sa réflexion, élude quelque peu l'aspect individuel de la perception au profit de l'aspect collectif.

Or, Georges Didi-Huberman identifie deux aspects dans le terme d'aura qui le déplacent de l'aspect social à l'aspect plus singulier du sujet. D'abord, il l'entend comme un espacement œuvré par l'histoire (il ira même jusqu'à dire *ouvragé*, porteur de la marque de l'histoire), certes, mais un espacement originaire du sujet et de ce qu'il perçoit, qui impliquerait un pouvoir de la distance : « un don de visibilité [qui] restera sous l'autorité du lointain, qui ne se montre là que pour se montrer distant, encore et toujours, quelque proche que soit son apparition »<sup>19</sup>. Après le pouvoir de la distance, Didi-Huberman souligne le pouvoir du regard prêté par le regardant au regardé. Si l'espacement est œuvré par l'histoire, c'est par le temps que l'est le regard : « un regard qui laisserait à l'apparition le temps de se déployer comme pensée, c'est-à-dire qui laisserait à l'espace le temps de se retramer autrement, de redevenir du temps »<sup>20</sup>. Le regard et le temps sont évidemment indissociables l'un de l'autre, mais aussi de la notion de mémoire, qui elle-même est historique et individuelle<sup>21</sup>.

Sans vouloir quantifier l'inquantifiable, il est important de garder à l'esprit que bien que les stimuli soient en augmentation constante dans l'environnement (tant en quantité qu'en intensité) et qu'il appert que le sujet y soit de moins en moins sensible, il existe encore des moments où un arrêt s'effectue, où je suis saisie par un objet. Et il serait pertinent de croire

---

et leurs fêtes – absents, apparemment, de l'univers proustien – opéraient, entre ces deux éléments de la mémoire, une fusion toujours renouvelées. Elles provoquaient la remémoration à certains moments déterminés et lui donnaient ainsi l'occasion de se reproduire tout au long d'une vie. » Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 335.

<sup>19</sup> Didi-Huberman, p. 104.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>21</sup> « Et cette mémoire bien sûr sera au temps linéaire ce que la visualité auratique est à la visibilité "objective" : c'est-à-dire que tous les temps y seront tressés, joués et déjoués, contredits et surdimensionnés. » *Ibid.*, p. 105.

que, dans cet amas confus d'objets à percevoir, celui qui me touche suffisamment, ou différemment des autres, crée un espace perceptif d'autant plus significatif qu'il est encombré de tout ce qui aurait dû le déconstruire.

## LE SUJET MÉDUSÉ

Dans la mythologie grecque, Méduse est l'une des trois Gorgones. Bien qu'elle fût jadis une belle femme, Athéna transforma son apparence et ses cheveux en serpents pour se venger car elle s'était unie à Poséidon. Méduse était la seule des Gorgones dont la vue était mortelle; sitôt qu'un être vivant la regardait en face, celui-ci était immédiatement changé en pierre. Lorsque Athéna demanda à Persée de tuer Méduse, son ennemie jurée, elle lui donna un bouclier poli en l'avertissant de ne regarder que son reflet. Ainsi, Persée put lui trancher la tête sans être statufié.<sup>22</sup>

Deux éléments sont intéressants dans le mythe de Méduse pour le présent propos. D'abord, le fait que tout être vivant soit changé en pierre dès qu'il lève les yeux sur elle illustre bien la relation du sujet à un objet auratique. Une relation qui, selon Benjamin, naît dans la distance, « *la distance comme choc*. La distance comme capacité à nous atteindre, à nous toucher, la distance optique capable de produire sa propre conversion haptique ou tactile.<sup>23</sup> » Lorsque je suis *saisie*, c'est tout mon corps qui s'immobilise dans l'espace et dans le temps de ce qu'il y a à percevoir. C'est à Freud que Benjamin se réfère lorsqu'il se penche sur l'importance du choc dans l'expérience perceptive. Le choc représente, selon Freud, une menace pour la conscience :

Pour l'organisme vivant, il est presque plus important de se protéger des excitations que de les recevoir; l'organisme dispose d'un certain stock d'énergie, et il doit tendre avant tout à protéger les formes particulières de transmutation énergétique qui se déroulent en lui, contre l'influence égalisante, et par conséquent destructrice, des énergies trop intenses qui s'exercent à l'extérieur.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Robert Graves, *Les mythes grecs*, trad. Mounir Hafez, 1967, Paris : Fayard, pp. 142-144, 259-260.

<sup>23</sup> Didi-Huberman, p. 115.

<sup>24</sup> Cité dans Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 338.

En psychanalyse, la nature du choc, lorsque celui-ci est considéré comme un traumatisme, est expliquée par « la rupture de la barrière de protection »<sup>25</sup> du sujet, qui transforme l'événement en expérience vécue, inscrite dans la conscience, alors que sa trace mnésique le serait dans la mémoire involontaire. Benjamin ajoute, plus loin :

Plus la part de l'élément de choc est importante dans les impressions singulières, plus la conscience, cherchant à se prémunir contre les excitations, doit être inlassablement aux aguets, plus elle y réussit enfin, et moins ces impressions entrent dans l'expérience; elles répondent d'autant plus aux critères de l'expérience vécue. En fin de compte, l'apport spécifique de la défense contre le choc consiste peut-être à assigner à l'événement, au détriment de l'intégrité même de son contenu, une place temporelle précise dans la conscience.<sup>26</sup>

Cette explication, bien qu'elle aille dans le même sens que les propos tenus dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, lorsqu'il y est question de l'augmentation des stimuli comme cause d'une transformation profonde de la perception, comporte cependant une piste qui semble vouloir expliquer pourquoi je suis saisie par une chose plutôt qu'une autre, et qui me permet de faire un parallèle avec l'expérience de Tony Smith avec son bloc noir. D'abord parce que le propos origine du point de vue du sujet, mais surtout parce qu'il fait état d'un processus de réflexion de sa part – « la plus haute performance de [sa] réflexion »<sup>27</sup>. Cela traduit donc l'idée d'un travail qui est effectué, mais pas toujours. Et c'est lorsque la conscience échoue à transformer la trace mnésique en expérience que celle-ci peut remonter à la surface et me laisser médusée à la vue de quelque chose qui me retourne ainsi mon regard.

L'autre élément intéressant dans le mythe de Méduse réside dans le fait que Persée peut regarder le reflet de la Gorgonne dans son bouclier sans être changé en pierre. Il évite la mort en regardant l'image de ce qui est mortel. Cela renvoie à la question soulevée par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique*, où il constate la différence entre la perception de l'objet original et celle de l'objet reproduit. En effet, regarder le reflet de

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 338.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 341.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 341.

Méduse dans le bouclier poli la déplacerait de son contexte original et la déposséderait ainsi de son pouvoir : « *[En] permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit [aboutissant ainsi] à un puissant ébranlement de la chose transmise, ébranlement de la tradition...* »<sup>28</sup> Ce qui importe dans la réception d'une chose n'est plus tant le contexte original dans lequel l'objet doit supposément se trouver, mais bien le contexte où le sujet percevant se trouve, tant du point de vue de l'espace et du temps que de l'expérience.

C'est ici qu'entre en jeu toute la question de la subjectivité, qui est construite, on le sait, de façon toujours singulière, au fil du temps, des expériences et des chocs. Ce sont les différents filtres de la conscience, qui ont été tissés au fil des apprentissages et des expériences, qui me permettent d'interpréter ce que je perçois, selon mon expérience propre, mes valeurs et mes croyances. Benjamin illustre particulièrement bien l'importance de la subjectivité et son impact sur l'analyse de ce qui est perçu en comparant deux contes, *Le Cousin à la fenêtre en encoignure* de Hoffman<sup>29</sup> et *L'Homme des foules*, de Poe<sup>30</sup>, décrivant l'observation d'une foule par un personnage. Chez Poe, le narrateur relève d'une longue maladie et réintègre pour la première fois la foule londonienne en s'installant à la fenêtre d'un bistro, d'où il peut observer le flux des passants. Chez Hoffman, c'est à un personnage paralysé, emprisonné dans son propre corps qu'on a affaire; il observe depuis sa fenêtre. Benjamin identifie bien les différences entre les deux personnages :

L'observateur de Poe subit une attirance qui le jette finalement dans le tourbillon de la foule; le cousin de Hoffman, assis à sa fenêtre en encoignure, est paralysé; il ne pourrait pas suivre le courant, même s'il en sentait le mouvement sur sa propre personne. Il se situe plutôt au-dessus de la foule, [...] c'est d'en haut qu'il procède à l'investigation systématique de la foule.<sup>31</sup>

Évidemment, les deux textes sont très différents, ne serait-ce que dans l'intention dans laquelle les descriptions sont faites. Mais c'est là justement une illustration de l'importance de la subjectivité dans le positionnement du point de vue. Dans l'exemple qui précède, l'un vise la réintégration d'un univers déjà connu, tandis que l'autre se pose passivement, de

<sup>28</sup> Benjamin, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », p. 276.

<sup>29</sup> Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 357.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 353.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 357-358.

l'extérieur, sans aucun désir ni espoir d'intégration. Comme le dit si bien Maurice Merleau-Ponty, « l'esprit sort par les yeux pour aller se promener dans les choses, puisqu'il ne cesse d'ajuster sur elles sa voyance »<sup>32</sup>.

## LE BLOC QUI ME REGARDE

Le caractère insaisissable de la perception repose sur le principe de double distance tel qu'élaboré par Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*:

[La] distance dans l'expérience sensorielle n'est [pas] objectivable – même en tant qu'objet perçu. [...] [La] distance est toujours double et toujours virtuelle, puisque « l'espace doit toujours être conquis à neuf et la frontière qui sépare l'espace proche de l'espace éloigné est une limite variable ». La distance est toujours double – cela veut dire finalement que la *double distance*, *c'est la distance même*, dans l'unité dialectique de son battement rythmique, temporel.<sup>33</sup>

La double distance, c'est donc l'aller-retour entre le regardant et le regardé, distance qui s'additionne toujours à elle-même dans un mouvement qui se nourrit de lui-même. Mais l'identification de cette distance n'est pas suffisante pour cerner la problématique de la perception. La difficulté majeure – qui est en fait son impossibilité – réside dans le fait que je ne peux l'aborder qu'à l'aide du langage, ce qui m'oblige à la penser; comme la trace mnésique qui devient un souvenir construit de toutes pièces, la perception devient réfléchie, dessinée à même la construction fictionnelle de ma pensée.

Pourtant, le bloc de Tony Smith, *Die*, ne peut, lui, être abordé qu'à partir du moment où il passe le stade d'objet virtuel – c'est-à-dire d'image mentale chez l'artiste – pour s'inscrire dans le langage, puisqu'il est « inventé par la parole [...] répétant ou psalmodiant six pieds par six pieds par six pieds... »<sup>34</sup>. Or, c'est lorsqu'elle entre dans la sphère du langage que la perception devient problématique, parce qu'elle devient ainsi, selon Didi-Huberman, une

<sup>32</sup> Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*, p. 28.

<sup>33</sup> Didi-Huberman, p. 117. Didi-Huberman cite dans ce passage l'introduction de E. Strauss, *Du sens des sens. Contribution à l'étude des fondements de la psychologie*, (1935), trad. G. Thines et J.-P. Legrand, Grenoble, Millon, 1989, p. 25-60.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 66.

dialectique qui « cherche seulement – mais c'est une modestie beaucoup plus ambitieuse – à rendre compte d'une dimension "verbale", je veux dire agissante dynamique, qui *œuvre* une image, qui cristallise en elle cela même qui l'inquiète sans repos.<sup>35</sup> » La perception s'inscrit à l'intérieur du sujet, du temps et de l'espace, mais en aucun cas ne peut-elle s'inscrire dans le langage, puisque ce dernier passe nécessairement par le processus de la pensée et qu'à partir du moment où elle est pensée, la perception cesse d'exister pour laisser sa place à l'interprétation. Elle quitte le domaine de la trace mnésique de la mémoire involontaire de Freud pour s'introduire dans le souvenir, qui lui-même est un lieu de fictionalisation. Mais il est important de garder à l'esprit que, comme Theodor Reik le mentionne, « [la] mémoire a pour fonction de protéger les impressions. Le souvenir vise à les désintégrer. La mémoire est essentiellement conservatrice, le souvenir est destructeur.<sup>36</sup> »

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>36</sup> Theodor Reik, cité dans Walter Benjamin, « Sur quelques thèmes baudelairiens », p. 336.

## CHAPITRE II

### LA REPRÉSENTATION

*[L]'homme est assez découvert pour qu'il aperçoive quelque chose de lui-même, et assez voilé pour que le reste s'enfonce dans des ténèbres impénétrables, parmi lesquelles il plonge sans cesse, et toujours en vain, afin d'achever de se saisir.*

Charles Alexis Cérel de Tocqueville  
*De la démocratie en Amérique*<sup>37</sup>

Ce qui rend improbable une formulation précise du problème de la perception réside dans le fait qu'elle est étrangère au langage, donc à la réflexion même. Je peux essayer de manipuler la question, de la transformer pour donner l'impression que je la maîtrise, ou du moins que je la comprends; il n'en demeure pas moins que les liens qui la maintiennent de force dans la sphère du langage sont aussi friables que la craie. Georges Didi-Huberman insiste sur le fait que formuler des théories de la perception est inévitablement tautologique parce que celle-ci impose déjà au sujet percevant qu'il dialectise son expérience. Les théories de la perception ne sont donc toujours formulées qu'*autour* de celle-ci.

Comme pour bien des préoccupations philosophiques, le langage faillit à rendre compte de toutes les facettes de la perception. Il arrive à formuler la perception comme processus physiologique, certes; il arrive également à en différencier les différents niveaux, mais quelque chose échappe toujours au langage et c'est la perception elle-même. Or, lorsque

---

<sup>37</sup> Charles Alexis Cérel de Tocqueville, « De la démocratie en Amérique [1840] » *Œuvres*, T. 2, Paris, Gallimard, Coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1992, p. 374.



Platon arrivait au bout de son discours sans être parvenu à *dire*, il changeait de plan discursif et choisissait de *raconter une histoire*. Plutôt que de formuler des arguments sur une question donnée, qui l'auraient vidée de son essence, il représentait de plain-pied ce qu'il ne pouvait introduire que de biais dans la construction de son discours. « Le mythe est langage; mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient, si l'on peut dire, à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé par rouler.<sup>38</sup> » Platon ne cherche pas à éluder l'apparent paradoxe selon lequel il oppose le mythe (*mûthos*) au discours vérifiable, argumentatif (*lógos*). Luc Brisson explique la position du philosophe par rapport au mythe :

Discours de l'autre, discours pour l'autre, ainsi apparaît le mythe face au discours du philosophe. Mais, chez Platon, cette opposition n'implique pas l'exclusion du mythe, même d'un point de vue théorique. Le conteur de mythe n'est pas sommé de se taire; son discours doit, au niveau qui est le sien, relayer celui du philosophe et du législateur.<sup>39</sup>

Il arrive à de multiples reprises que Platon ait recours au mythe pour illustrer son propos, de la même façon que j'ai recours à la fiction pour arriver à parler de ce qui me saisit, avant même que j'aie été en mesure de l'identifier théoriquement. Et ce procédé, ou celui de la métaphore, est demeuré présent chez de nombreux philosophes, ce qui fait dire que la représentation permet de (se) saisir d'une question qu'on n'arriverait pas à aborder autrement. La fiction se poserait donc en contrepartie de la difficulté, peut-être parfois de l'impossibilité, de la formulation théorique, dans la mesure où elle permet de dire ce que je ne peux pas voir, et de voir ce qui ne se dit pas. Par la *représentation* qu'elle fait du monde, elle se pose hors du langage de la réflexion théorique. Cela permet-il de considérer la représentation comme réparatrice de l'indicible dans la théorie? Si oui, il est important de comprendre selon quels procédés la représentation réussit à formuler ce que la théorie ne peut qu'aborder de biais. La représentation contient en elle-même une double relation; à celui, ou ce qui représente quelque chose, et à celui qui reçoit la représentation et l'interprète comme une chose.

<sup>38</sup> Claude Lévi-Strauss, « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958, p. 232.

<sup>39</sup> Luc Brisson, *Platon : les mots et les mythes*, Paris, François Maspero, Coll. « Textes à l'appui », 1982, p. 110.

Les arts et la littérature sont aujourd'hui les premiers vecteurs de la représentation, mais il n'en a pas toujours été ainsi. Pourtant, la signification de la représentation porte toujours les traces de toutes les formes qu'elle a pu emprunter depuis le mythe, dont il est question plus haut, jusqu'au cinéma, en passant par la littérature, le théâtre et la photographie, sur laquelle j'approfondirai ma réflexion. Je trouve l'image photographique particulièrement intéressante d'abord en ce qu'elle offre une représentation du monde *encadrée*, permettant ainsi à celui qui la regarde de circonscrire son champ de perception pour se concentrer sur un objet visuel précis. De plus, certaines caractéristiques dissocient la photographie de la peinture ou de la littérature : « Étroitement sélectives les unes comme les autres, une peinture ou une description ne peuvent jamais être autre chose qu'une interprétation, tandis qu'une photographie peut être traitée comme une version de la chose elle-même.<sup>40</sup> » Plus particulièrement encore se trouve le portrait comme « la représentation d'une personne considérée pour elle-même. [...] L'objet du portrait est au sens strict le sujet *absolu* : détaché de tout ce qui n'est pas lui, retiré de toute extériorité »<sup>41</sup>. La photographie étant avant tout la représentation d'une absence, c'est le regard du photographe qui seul influence l'angle sous lequel le sujet sera portraituré, comme Susan Sontag le mentionne dans son essai sur la photographie : « Bien qu'il soit vrai qu'en un sens l'appareil fait plus qu'interpréter la réalité, qu'il la capture effectivement, les photographies sont autant une interprétation du monde que les tableaux et les dessins »<sup>42</sup>. En couches superposées se retrouvent donc inextricablement reliées la réalité et son interprétation. Plus encore, ce regard se projette en double sur le sujet du portrait, le faisant ainsi passer du documentaire à la fiction. Ainsi considéré comme représentation imaginaire, le portrait devient la réflexion (ou le double inversé) du processus perceptif.

## QUELLE REPRÉSENTATION?

La question de la représentation peut certes sembler rhétorique, d'autant plus qu'elle est trop générale en elle-même pour appeler à une véritable réponse. « En effet, la notion de

---

<sup>40</sup> Susan Sontag, *Sur la photographie*, Paris, Christian Bourgeois, 2000, p. 19.

<sup>41</sup> Nancy, p. 12.

<sup>42</sup> Sontag, p. 19.

“représentation”, et le mot lui-même, sont chargés de telles strates de significations déposées par l’histoire, qu’il est difficile de leur assigner un sens et un seul, universel et éternel. »<sup>43</sup> Mais il faut d’abord savoir de quoi je veux parler. Est-il utile de me demander « qu’est-ce que la représentation? », ou bien la véritable question ne serait-elle pas plutôt « qu’est-ce qui est représenté, et pourquoi? » La première question est à mon avis nécessaire à la formulation de la deuxième, sur laquelle je reviendrai plus longuement dans le dernier chapitre. Il existe de nombreuses définitions, qui recoupent souvent les théories de la sémiologie, et pour lesquelles on reprend les termes d’*indice*, d’*icône* et de *symbole* de la trinité sémiologique de Pierce<sup>44</sup>.

Selon la théorie développée par Pierce, un signe comportant un lien direct, matériel avec la chose qu’il désigne est un *indice*, « qui renvoie à son objet [...] parce qu’il est en connexion dynamique (y compris spatiale) et avec l’objet individuel d’une part et avec les sens ou la mémoire de la personne pour laquelle il sert de signe, d’autre part »<sup>45</sup>. Par exemple, les traces de pas dans la neige sont un indice que quelqu’un est passé par là. L’*icône*, quant à elle, concernerait davantage le representamen qui entretient un rapport de ressemblance avec l’objet représenté. « Les icônes se substituent si complètement à leurs objets qu’ils s’en distinguent à peine.<sup>46</sup> » Les exemples les plus évident se trouveraient, par exemple, dans les images représentant les différents personnages de l’histoire religieuse, et qui cherchaient à en faire une représentation fidèle. Finalement, le *symbole* entretient un rapport arbitraire à l’objet qu’il désigne, et il est développé à partir d’autres signes indiciels et symboliques : « Le symbole est lié à son objet en vertu de l’idée de l’esprit qui utilise des symboles, idée sans laquelle un lien de ce genre n’existerait pas »<sup>47</sup>. La colombe symbolise la paix, la balance symbolise la justice, etc.

<sup>43</sup> Jacques Aumont, *L’image*, Paris, Nathan, 1990, p. 46.

<sup>44</sup> Daniel Bougnoux, « L’efficacité iconique », in *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XLIV, automne 1991, pp. 267-268.

<sup>45</sup> Charles S. Pierce, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil, 1978, p. 158.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 165.

Bien que ces définitions aient le mérite de catégoriser les différents type de représentation, il leur manque cependant une voix; elles ne *représentent* pas suffisamment la notion qu'elles cherchent à définir pour qu'il y ait une véritable assimilation. Ces définitions permettent une compréhension objective, sémiologique, de ce qu'est la représentation, mais pas l'intériorisation nécessaire que demande la réflexion philosophique. Et c'est là un des principaux problèmes quand vient le temps de parler de la représentation : « Toute représentation véritable est un acte, une aventure, jamais une simple accumulation de codes [...] Il ne suffit pas, pour "représenter", que se constitue dans une société un groupe de spécialistes-faiseurs de représentations soi-disant capable d'authentifier quoi que ce soit de cette société »<sup>48</sup>. Dans « Le cadre de la représentation », Louis Marin arrive cependant, en quelques phrases simples, à cerner suffisamment le problème de la représentation pour qu'en surgisse une réflexion :

En d'autres termes, représenter signifie se présenter représentant quelque chose. Toute représentation, tout signe représentationnel, tout procès de signification comprend ainsi deux dimensions que j'ai coutume de nommer, la première réflexive – se présenter – et la seconde, transitive – représenter quelque chose – ; deux dimensions qui ne sont guère éloignées de ce que la sémantique et la pragmatique contemporaines ont conceptualisé comme l'opacité et la transparence du signe représentationnel.<sup>49</sup>

Comme dans le cas de la perception, on retrouve, dans la représentation, ce même mouvement de va et vient, la double distance sur laquelle s'arrête longuement Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Et comme pour la perception, on ne peut parler de la représentation que de biais, sans pouvoir nommer ce qui la caractérise vraiment. C'est qu'en quelque sorte, les deux vont de pair, puisque la perception d'une chose singulière implique forcément un effort de représentation du sujet percevant; c'est ainsi que je peux comprendre, assimiler ce que je perçois, et l'intégrer dans la sphère de mes connaissances. Il ne faut toutefois pas oublier que la représentation, dans la mesure où elle fait surtout appel au symbolique, fait déjà appel aux connaissances du sujet; à son savoir

<sup>48</sup> Henri Leroux, Alain Pessin et Lise Queffélec-Dumasy, « Littérature, représentation, société », in Pierre Glaudes, *La représentation dans la littérature et les arts*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999, p. 287.

<sup>49</sup> Louis Marin, « Le cadre de la représentation », in *De la représentation*, Paris, Gallimard, Coll. « Hautes études », 1994, p. 343

individuel autant que collectif, qui est souvent celui-là même qui est si difficilement formulable, parce que, justement, *je ne sais pas (ce) que je sais*.

La représentation, cependant, donne un cadre à l'objet de la perception, et c'est là qu'on trouve sa première utilité. Bien que la représentation rappelle l'absence<sup>50</sup> au même titre que la perception rappelle la distance, « [son] cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible; il met la représentation en état de présence exclusive; il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle »<sup>51</sup>. C'est le monde qui est contenu dans le cadre de la représentation, s'offrant ainsi à la compréhension. Ce n'est qu'à partir de la représentation, physique ou mentale, d'un phénomène ou d'une chose que la réflexion et l'interprétation sont possibles.

## LE CADRE DU MONDE

On pourrait toutefois arguer que le cadre de l'image – photographique, en l'occurrence –, par le hors champ qu'il implique, renie une part du monde qui est fondamentale à sa compréhension. En effet, le cadre décontextualise l'objet en l'isolant de son environnement, le laissant seul avec la responsabilité de signifier en lui-même. Bien que dans le contexte ne se trouve pas toute l'essence d'un objet, il participe à sa signification. Cependant, lorsque l'objet doit être perçu pour lui-même, le contexte peut aussi se poser en parasite en venant en diluer la présence singulière. L'image choisit donc de représenter une portion circonscrite du monde – c'est de cette manière qu'elle peut se poser du côté de la propagande autant que du côté de la mise en question; elle adopte un point de vue, qui donne à l'objet de l'image un sens ou un autre selon l'angle choisi. Ainsi, la photographie d'un même sujet peut avoir une fonction documentaire ou publicitaire, par exemple. Cela soulève toutefois une tout autre problématique, qui est celle de la confusion générée chez le spectateur par les nouvelles techniques publicitaires. Jacques Aumont le note à la suite de Gombrich : « l'image a pour

---

<sup>50</sup> Ce qui est représenté *n'est pas* la chose elle-même, c'est une chose qui souvent même *n'est plus*; la représentation devient, dans ce cas, un compte-rendu, une attestation de l'existence présente ou passée d'une chose qui n'est pas en présence immédiate.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 347.

fonction première d'assurer, de conforter, de raffermir et de préciser notre rapport au monde visuel : elle joue un rôle de *découverte du visuel* »<sup>52</sup>; mais il ne faut pas oublier qu'elle peut aussi jouer un rôle de manipulation de l'information et du spectateur justement par la décontextualisation dont elle profite.

Ce que permet le cadre, au bout du compte, c'est de voir ce qui ne serait pas vu à travers les innombrables informations contenues dans l'environnement visuel : « le cadre autonomise l'œuvre dans l'espace visible; il met la représentation en état de présence exclusive; il donne la juste définition des conditions de la réception visuelle et de la contemplation de la représentation comme telle »<sup>53</sup>. Volontairement ou non, le cadre permet au détail discret mais signifiant de prendre son importance et de happer le spectateur. L'image anime mon regard, en fait un regard actif, qui cherche et peut-être trouve quelque chose qui lui est adressé. Dans *La chambre claire*, Roland Barthes note l'importance du « choc », que je relie évidemment à celui de l'expérience perceptive : « le "choc" photographique [...] consiste moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient »<sup>54</sup>. D'une certaine façon, le cadre permet au choc de survenir *au centre du monde*. Et de ce monde qu'est la photographie, Barthes relève trois éléments clés : le *studium*, le *punctum* et le Temps.

Le *studium* concerne surtout le champ de références auquel l'image se rapporte et qui est partagé par le spectateur; il donne l'information sur le thème. C'est aussi lui qui permet de définir le caractère artistique, documentaire, publicitaire ou personnel de la photographie. Le *punctum* est une notion quant à elle plus ambiguë, parce que moins objective que celle du *studium*; elle appelle à la subjectivité du spectateur. Alors que le *studium* d'une photographie reste sensiblement le même d'un spectateur à l'autre, le *punctum* peut changer ou même être tout à fait absent :

Cette fois, ce n'est pas moi qui vais le chercher [le *punctum*] (comme j'investis de ma conscience souveraine le champ du *studium*), c'est lui qui part de la scène, comme une flèche, et vient me percer. [...] Ce second élément qui vient déranger le *studium*

---

<sup>52</sup> Aumont, *L'image*, p. 58

<sup>53</sup> Marin, p. 347.

<sup>54</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, 1980, p. 57.

[...] le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard qui, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne).<sup>55</sup>

C'est le *punctum* qui permet à la photographie de représenter aussi son hors champ, de sous-entendre, d'une certaine manière, une vie nécessaire à l'existence du sujet, mais à l'extérieur des limites du cadre :

Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas; cela veut dire qu'ils ne *sortent* pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons. Cependant, dès qu'il y a *punctum*, un champ aveugle se crée (se devine).<sup>56</sup>

Et c'est justement ce champ aveugle qui donne chair à la photographie, qui lui fournit son histoire, son prétexte. Le *punctum* est définitivement relié au monde qui déborde du rectangle de la photographie, il en est, si on veut reprendre la terminologie de Pierce, l'indice, la trace de pas dans la neige. Finalement, l'importance du Temps dans la photographie se trouve, quant à elle, liée au référent. Elle atteste que ce qui y est montré a déjà existé. Barthes parle d'abord de retour du mort, « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie »<sup>57</sup>. Il y a retour du mort, en effet, dans la mesure où l'instant qui est photographié ne sera jamais plus. Toutefois, alors qu'il est enfui à jamais, l'instant n'a pas non plus tenu sa place dans la ligne du temps, mais a été employé à être photographié, à être fixé dans une immobilité qui l'a empêché de précéder l'instant suivant. La photographie certifie à la fois que cela a été en cet instant, mais que cet instant a été en quelque sorte détourné de son destin premier. « Ce nouveau *punctum*, qui n'est plus de forme, mais d'intensité, c'est le Temps, c'est l'emphase déchirante du noème ("*ça-a-été*") , sa représentation pure.<sup>58</sup> » Il ne faut pas non plus oublier l'importance du temps écoulé entre la capture photographique et le moment où je pose mon regard sur l'image. Aussi, une photographie ne sera pas interprétée de la même manière si elle est d'époque que si elle est récente. La signification de ce qu'elle représente change avec le temps. Par exemple, la photographie très connue de Jeff Widener montrant un homme debout devant les tanks de la Place Tiananmen en 1989, *Tank Man*, a d'abord été reçue comme une image documentaire;

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 148.

c'est un peu plus tard qu'elle a acquis la signification symbolique qu'on lui connaît aujourd'hui.

Ces trois éléments, le *studium*, le *punctum* et le Temps sont donc les éléments qui constituent le cadre d'une photographie, dans la mesure où l'on ne considère pas celui-ci uniquement comme les quatre côtés qui délimitent l'image, mais bien l'étendue sur laquelle elle se déploie. Car il s'agit bien ici de déploiement : la photographie telle que je la considère ici est le lieu d'une représentation; elle contient donc en elle-même tous les éléments d'une histoire à construire (et non à reconstituer, car ce faisant, elle ne deviendrait que la pâle copie d'un souvenir, un « contre-souvenir », pour reprendre les mots de Barthes). Ces trois termes semblent peut-être compartimenter les différents niveaux de l'analyse photographique, mais ils y cohabitent bel et bien, puisque chacun est nécessaire à l'existence des autres.

## L'OBJET REPRÉSENTÉ

Ainsi, vouloir mettre un cadre autour d'un objet choisi, c'est chercher, d'une part, à l'isoler du reste du monde pour pouvoir le comprendre pour ce qu'il est, mais c'est aussi, selon Louis Marin, manifester la volonté d'être présent à la représentation :

D'un côté donc, une opération mimétique entre présence et absence permet le fonctionnement et autorise la fonction du présent à la place de l'absent. De l'autre, c'est une opération spectaculaire, une auto-représentation qui constitue une identité et une propriété en lui donnant une valeur légitime.<sup>59</sup>

Les deux pôles de la représentation se doivent d'être considérés chacun pour soi, mais il faut garder à l'esprit qu'ils sont inextricablement liés l'un à l'autre. Cela devient particulièrement évident dans le cas du portrait, où deux sujets entrent en jeu. Il y a d'abord celui qui représente, ici par la photographie, un objet-sujet. Ensuite, il y a le sujet représenté, qui poursuit (ou a poursuivi), à l'extérieur du cadre du portrait, une existence réelle. Les deux sujets sont toujours présents simultanément, sinon ensemble, dans le portrait. C'est ce qui explique que l'existence au monde, représentée dans le portrait, est toujours décalée de l'existence réelle du sujet. À ce sujet, Susan Sontag cite longuement Richard Avedon, dont la

---

<sup>59</sup> Marin, p. 342-343.



réflexion va dans le sens de mon propos, tout en étant une parfaite mise en abyme de ce que représente la photographie elle-même :

J'ai toujours une préférence pour le travail en studio. Il isole les gens de leur environnement. En un sens ils deviennent... des symboles d'eux-mêmes. J'ai souvent l'impression que les gens viennent me faire faire leur photo comme ils iraient voir un médecin ou une diseuse de bonne aventure : pour savoir comment il vont. Ils sont donc dépendants de moi. Je dois les mobiliser. Sinon, il n'y a rien à photographier. La concentration doit venir de moi et les prendre au jeu. Cette concentration devient parfois si forte que l'on n'entend plus les bruits du studio. Le temps s'arrête. Nous partageons un bref moment d'intense intimité. Mais elle n'est pas méritée. Elle n'a pas de passé... pas d'avenir. Et quand la séance de pose est terminée, quand l'image est faite, il n'en reste rien que la photo... la photo et une espèce de gêne. Ils s'en vont... et je ne les connais pas. J'ai à peine entendu ce qu'ils m'ont dit. Si je les rencontre quelque part, une semaine après, je ne m'attends pas à ce qu'ils me reconnaissent. Parce que je n'ai pas l'impression d'avoir été vraiment là. Du moins, la partie de moi qui était là... se trouve maintenant dans la photo.<sup>60</sup>

Avedon décrit clairement comment il s'inscrit lui-même dans le portrait, sans toutefois chercher à usurper la place du sujet. Cette concomitance est en partie ce qui permet à la photographie d'arriver à une certaine interprétation du monde au même titre que la peinture ou la littérature, comme le revendique Sontag. L'autre versant de la réponse se trouve dans le choix du sujet et de son traitement. Quelque chose *saisit* le photographe dans la personne observée. On peut parler de fascination pour le sujet, de ressemblance, d'identification, peut-être même de double, mais ce n'est pas encore tout à fait ça. Peut-être convient-il de revenir au choc de Didi-Huberman, ou à l'aura de Walter Benjamin? Une chose est certaine, ce quelque chose influence le choix de l'angle de représentation que fera le photographe. Et c'est ce choix qui fera du portrait une représentation singulière du sujet, qui lui donnera le regard nécessaire pour appeler le nôtre.

Bien que Jean-Luc Nancy affirme, dans *Le regard du portrait*, ne parler que de la peinture, je considère que le regard porté par l'artiste, qu'il soit peintre ou photographe, et par le spectateur sur l'œuvre, qu'elle soit peinte ou photographiée, poursuit certaines visées communes. Pour l'artiste, il s'agit de chercher, dans l'infinité du visible, ce qui le point, ce

---

<sup>60</sup> Sontag, p. 218.

qui le ponctue, comme le dit si bien Roland Barthes. Pour moi qui regarde, c'est la recherche d'une reconnaissance, la volonté de se saisir du monde. La différence entre la peinture et la photographie, et elle est grande, se situe surtout dans l'exécution et dans l'interprétation; mais l'essence de ce qui est impliqué par le regard – la recherche –, porte des enjeux similaires : « Quelque chose tourne autour du regard : il ne suffit pas que le tableau s'organise autour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard – autour de sa vision ou de sa voyance. Que voit-il, que doit-il voir ou regarder? C'est bien sûr le vif de la question »<sup>61</sup>. Je peux difficilement éviter ici l'analogie avec la terminologie de Barthes. Dans la photographie, et c'est aussi vrai pour le portrait photographique, il y aurait ainsi le *punctum*, autour duquel se déploierait le *studium*, tous deux ancrés dans le Temps capté par la caméra. Mais la question demeure : « Que voit-il, que doit-il voir ou regarder »? La réponse ne sera pas la même pour le regard de l'artiste et pour celui du spectateur.

## QUE VOIR?

Si je reprends l'image de l'étudiant devant les tanks sur la Place Tiananmen, nous sommes en présence d'une photographie prise en plongée d'une file de quatre tanks devant lesquels se tient un homme les bras le long du corps, un sac dans la main gauche. En bas vers la droite, la tête d'un réverbère ouvragé. Encore plus à droite, presque dans le coin inférieur droit, un bout de bois abandonné. Tout en haut, presque complètement à l'extérieur du cadre, l'ombre sur la chaussée de la cime d'un arbre. La photographie est en couleurs, mais la distance du sujet et la force du soleil semble quelque peu les diluer. Ou peut-être est-ce le fait que la photographie elle-même a déjà presque vingt ans, et que les équipements d'alors n'étaient pas aussi performants qu'aujourd'hui. Voilà une description objective de ce qu'il y a à voir de l'instant qui a été capté en 1989 lors des manifestations étudiantes en Chine. Mais outre le point de vue documentaire, qui ne fait que *rapporter* objectivement (et à travers un objectif) une parcelle du monde, il existe deux autres regards nécessaires à l'existence de cette image. D'abord, celui du photographe, qui est en quelque sorte premier, puisque c'est bien son œil qui capte avant même l'objectif de la caméra; il permet à la photographie d'advenir. Ensuite,

---

<sup>61</sup> Nancy, p. 18.

le regard du spectateur, moi en l'occurrence, qui se pose sur l'image et qui justifie sa pérennité : elle existe encore comme image justement parce que je pose les yeux sur elle. Cependant, la fonction de la photographie et ce qu'elle représente change inévitablement selon le regard qui est posé sur elle.

Dans les circonstances où *Tank Man* a été prise, il ne pouvait y avoir, pour Jeff Widener, un grand souci de composition, puisque l'événement qu'il a photographié était non seulement imprévisible, mais le photographe n'avait pas, non plus, de liberté de mouvement; sans parler de la contrainte de temps. Le photojournaliste a donc interprété la scène du regard et avec toute l'information que comprenait ce qui pour le spectateur relève du hors champ, il a jugé que cet angle et ce cadre particuliers seraient ceux qui représenteraient le mieux la scène dont il désirait rendre compte. Les propos d'André Bazin, dans *Qu'est-ce que le cinéma*, vont dans le même sens alors qu'il compare la subjectivité du photographe à celle du peintre : « La personnalité du photographe n'entre en jeu que par le choix, l'orientation, la pédagogie du phénomène; si visible qu'elle soit dans l'œuvre finale, elle n'y figure pas au même titre que celle du peintre »<sup>62</sup>. Susan Sontag précise cependant la théorie de Bazin. Pour elle, la photographie ne se contente pas de procéder à un archivage du monde, mais elle le juge. Il existe bel et bien un « regard photographique »<sup>63</sup>. Une chose est toutefois évidente; une fois que le photographe a concentré le monde entier, tel qu'il veut le montrer, à l'intérieur d'un cadre, nous sommes en présence d'une représentation de la réalité apparemment fidèle : « nous sommes obligés de croire à l'existence de l'objet représenté, effectivement représenté, c'est-à-dire rendu présent dans le temps et dans l'espace »<sup>64</sup>. Pour le photographe, « les photos sont une façon d'emprisonner une réalité conçue comme récalcitrante, inaccessible; une façon de la faire tenir tranquille. Ou encore elles agrandissent une réalité perçue comme diminuée, vidée, périssable, lointaine »<sup>65</sup>.

---

<sup>62</sup> André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », in *Qu'est-ce que le cinéma*, Paris, Éditions du Cerf, 1958, p. 15.

<sup>63</sup> Sontag, p. 113.

<sup>64</sup> Bazin, p. 15-16.

<sup>65</sup> Sontag, p. 192.

La différence majeure entre le regard du photographe et de celui qui regarde la photographie tient justement dans la présence visible du hors champ. Que voit la personne qui regarde la photo (moi, en l'occurrence)? C'est d'abord, comme nous l'avons dit, une trace, une empreinte de ce qui a déjà été. C'est pourquoi on compare si souvent la photographie avec le masque mortuaire, par exemple, moule du disparu qui assure cependant une certaine pérennité matérielle de son corps : « Fixer artificiellement les apparences charnelles de l'être c'est l'arracher au fleuve de la durée : l'arrimer à la vie »<sup>66</sup>. Mais Sontag nous rappelle que ce que nous voyons dans une photographie diffère selon le contexte dans lequel elle est vue. *Tank Man* sera vue différemment selon son support (planche contact, photographie) et le lieu dans lequel elle apparaît (dans un journal, une exposition, une manifestation politique, etc.). Aucune de ces utilisations ne peut fixer le sens de la photographie de Widener, ni le regard que je dois poser sur elle. Au bout du compte, ce que je vois dans la photographie, c'est moi, dans l'instant du regard. D'autant plus que le passage du temps donne une couche de sens supplémentaire à l'objet photographique, instaurant une distance encore plus grande entre moi et le sujet, rendant celui-ci encore plus difficile à concevoir pour ce qu'il a été. Et c'est encore plus vrai lorsqu'il s'agit d'un portrait, mais *Tank Man* n'est pour moi pas très loin du portrait; c'est le portrait d'une population dont la soumission n'est qu'illusion. Ce que je vois, donc, dans cette photo, c'est un homme qui se tient debout en plein soleil, et qui ne s'occupe pas des conséquences qui viendront certainement à la suite de ce qu'il commet, et je me demande si c'est le même soleil que celui de *L'étranger* de Camus, un soleil qui empêche tout mensonge sur la réalité. Ce que je vois aussi, à travers cette photographie, ce sont les autres images du Massacre de la Place Tiananmen, mais aussi toutes celles de toutes les autres grandes manifestations et combats sociaux. Au bout du compte, surtout, ce que je vois dans cette photo, c'est une image de moi, parce que regarder une photographie est d'abord une expérience narcissique où ce que l'on regarde est en réalité la projection de nous-même dans l'image.

Un déplacement de sens se produit donc entre le monde et la vision du photographe, et entre la photographie et le regard du spectateur. Susan Sontag parle d'héroïsme de la vision,

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 11.

et la notion est intéressante dans la mesure où elle se pose comme une critique de cette volonté de toujours vouloir produire l'image la plus frappante possible. « Les photographes se lancèrent dans leurs safaris culturels, sociaux et scientifiques, en quête d'images frappantes. Ils prendraient le monde à leur piège, quoi qu'il dût leur en coûter de patience et d'inconfort, grâce à ce mode de vision actif, appropriateur, évaluateur et gratuit.<sup>67</sup> » S'il est vrai que la volonté primaire du photographe est de documenter le monde (pour ne pas dire le réel), il ne faut cependant pas oublier que le regard qui est ensuite posé sur la photographie – par moi, qui n'était pas là – ne peut la voir qu'à partir de mes connaissances, de ma mémoire, et que les trous seront comblés par mon imaginaire. De la photographie qui, supposément, montre le réel, je fais une fiction, exactement de la même façon que j'ai pu le faire avec *Tank Man*. J'aurais pu, aussi, me demander qui était cet homme; s'il était un étudiant ou un ouvrier; s'il était toujours vivant ou si cet affront à l'autorité étatique lui avait valu une exécution sommaire dans un coin obscur à l'abri des regards – l'homme avait de toute façon assez été vu. Ce qu'il y a de particulier avec la photographie, c'est que je sais que quelque chose a véritablement eu lieu, mais c'est tout ce que je sais. Le reste n'est que fiction : « On ne peut posséder la réalité; on peut posséder (et être possédé par) des images »<sup>68</sup>.

Reste que la représentation photographique, aussi fictionnelle soit-elle, permet de montrer, ou de faire advenir à la conscience de celui qui la regarde, des choses qui seraient difficilement formulables autrement. Aux débuts de la photographie, on se contentait de reproduire des mises en scène proches de la peinture : des natures mortes, des paysages, puis des portraits. C'est Fox Talbot qui le premier a voulu expérimenter avec les très gros plans : « Fut décrété beau ce que l'œil ne voit pas ou ne peut pas voir, tout simplement : cette vision fractionnée, dislocatrice, que seul offre l'appareil photo »<sup>69</sup>. C'est à partir de ce moment que nous avons commencé à poser un regard différent sur les images. Les moyens techniques ont définitivement changé notre façon d'appréhender les images et nous ne nous contentons plus de voir, mais nous cherchons maintenant à voir ce qui s'y cache – et il y a toujours quelque chose qui s'y cache. Cela étant, ce sont maintenant les fabricants d'images qui utilisent

---

<sup>67</sup> Sontag, p. 114.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>69</sup> *Ibid.* p. 115.

celles-ci avec la volonté consciente d'y représenter l'indicible. Avec les dernières technologies, la photographie arrive à représenter l'infiniment petit et l'infiniment grand, certes, mais l'indicible ne se trouve pas seulement dans les choses existantes mais difficiles à concevoir. Elles se trouvent aussi dans la simplicité somme toute anecdotique de *Tank Man*, qui à elle seule arrive à en dire beaucoup plus que tous les manifestes, tous les articles et tous les commentaires que l'on puisse faire de l'événement. C'est une photographie qui parle de la nature humaine mais aussi du culte de l'image duquel nous sommes prisonnier. La représentation arrive à parler de ce qui est représenté et de celui qui se penche sur elle; c'est bien davantage qu'un simple document d'archive.

### CHAPITRE III

#### L'EXPÉRIENCE<sup>70</sup>

*On écrit avec la mémoire courte, donc avec des idées courtes, même si l'on lit et relit avec la longue mémoire des longs concepts. La mémoire courte comprend l'oubli comme processus; elle ne se confond pas avec l'instant, mais avec le rhizome collectif, temporel et nerveux.*

Gilles Deleuze et Félix Guattari,  
*Mille Plateaux*<sup>71</sup>

Je ne fais pas de photo. Il existe chez moi comme une pudeur à photographier les choses. Souvent, j'imagine que les photographies que je regarde auraient été prises par moi. Celles que je trouve les plus belles. J'invente les circonstances de la capture de l'instant photographié. Je dis capture comme je dirais mettre en cage, pour apprivoiser. Je dis capture comme je dirais conquête, conquérir l'espace, le monde, pour arriver à l'habiter, pour y trouver ma place. Prendre une photo, c'est aussi m'approprier quelque chose qui ne m'appartient pas. L'autre soir, j'étais dans un café, et j'ai vu une jeune femme descendre de son vélo, se pencher vers le sol (elle était presque à genoux dans le gravier) et prendre une photo. Ce que je voyais par terre, c'étaient les restes des travaux d'aqueduc de la ville. Elle y a vu autre chose. Et elle a pris une photo, sous le regard des autres dans la rue, sous le mien dans le café, sous d'autres que je n'ai pas vus. Elle, elle était aveugle à tous ces regards. Il y a quelque chose de profondément assumé et à la fois de complètement fou dans le fait de prendre une photo quand on est seul. Celui qui prend une photo restreint son champ de

---

<sup>70</sup> Étymologiquement, « expérience », d'*ex-periri* : la traversée d'un danger. Ce chapitre change de voix, dévie de son plan, mais traverse son propre danger.

<sup>71</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, p. 24.

vision au cadre qui le captive et le capture : pendant un instant, il est vulnérable à tout ce qui excède le champ, et ça pourrait le toucher, ça pourrait le blesser, ça pourrait le meurtrir. La jeune femme était peut-être consciente de la présence des autres, mais pendant un moment, celui où elle a choisi l'angle, la profondeur de champ, le cadre, elle s'est approprié complètement l'espace, elle en est devenue propriétaire, elle s'est arrogé tous les droits. Les gens présents n'avaient plus d'importance ni de signification, n'avaient presque plus, même, le droit d'exister, puisque ce qu'elle faisait exister au monde, c'était cette rue éventrée et rien d'autre. Et si les autres s'étaient rebellés?

Parfois, quand je suis tout à fait seule, je fais l'expérience de prendre des photos. Au moment exact où je prends entre mes mains l'appareil, j'ai l'impression que ma tête se vide et je n'arrive plus à voir l'espace autour de moi pour choisir un cadre signifiant. Lorsque je n'ai pas mon appareil, cependant, mes yeux arrivent à voir toutes les photographies qui pourraient être prises, tous ces instants que je pourrais capter, capturer. Ce ne sont pas tant les limites techniques qui empêchent la capture que les limites de mon regard, qui n'arrive à se poser qu'en fiction sur le monde. Je ne suis pas photographe, mais mon droit de regard sur le monde s'exerce avec une autre sorte d'appareil. C'est un cadre, aussi, dans lequel je choisis d'intégrer un sujet dans un effort de composition; je tire des lignes, je joue avec les ombres, j'essaie de saisir un sujet qui me point, ou me ponctue, comme le dit si bien Roland Barthes<sup>72</sup>. Je prends des photographies écrites. J'écris des photographies. Toutes celles que je n'ai pas prises pour ne pas déborder mon existence physique, je les prends et les écris. Le pan de réalité qui est capturé par la fiction est d'autant plus singulier que celle-ci ne cherche pas l'exactitude.

La première différence entre l'écriture et la photographie, dans l'acte de capter, se situe dans le temps. À partir du moment où l'on sait ce qu'on veut photographier, où l'angle est choisi, la photographie ne prend qu'un instant, un clic qui s'arrache au fil du temps. L'écriture étire l'instant et se construit, produisant une béance dans le présent qui ne peut être comblée vraiment qu'après l'écriture, avec ce qui était là pendant et ce qui est venu après. Ce

---

<sup>72</sup> Barthes, p. 90 et sq.



sont ces deux niveaux de savoir, celui qui était là pendant et le savoir rétrospectif, qui permettent de témoigner de la capture pour elle-même. Ce sont ces deux niveaux de savoir qui peuvent tenter de répondre aux questions du regard de l'écriture – ce qu'il doit voir ou regarder. Cette question est celle qui hante la réflexion de l'écrivain qui toujours cherche à combler la béance par un regard juste sur le réel :

Écrire. Quoi? La vérité? Mais laquelle? [...] La leur? La nôtre? La mienne que je n'entrevois plus, entravée la plupart du temps par ces fils métalliques qui se sont enchevêtrés au fond de ma langue? Quoi écrire? Me taire, mentir à mon tour peut-être, à l'une ou l'autre de ses manifestations du moment consentir, m'ajuster, en bricoler une, de toutes pièces, une vérité?<sup>73</sup>

La seconde différence est liée à la première et réside dans le fait qu'il n'existe pas seulement, dans l'écriture, une volonté de regard sur le réel (avec toute l'ambiguïté comprise dans le terme), mais qu'il y a également un regard sur le regard. C'est lui qui permet la mise à distance nécessaire entre moi et la difficulté du réel, entre le réel et son double, ce qui me permet de me poser dans le hors champ de l'écriture.

## LA BÉANCE DE L'ÉCRITURE

Avant le début de l'écriture, quand je sais que je vais écrire, je me retrouve dans un lieu difficile à définir. On peut parler de l'atelier, de l'antichambre, de tous ces lieux qui représentent des pièces dans une maison. C'est une maison qu'il m'est arrivé de visiter, dans des circonstances précises, dans de courts instants lors de l'écriture. Mais ces lieux rassurants, entre quatre murs, sont bâtis dans l'illusion des mots qui déguisent le réel qui autrement serait trop meuble pour que puisse s'y tenir quoi que ce soit. « Dans l'illusion, c'est-à-dire la forme la plus courante de mise à l'écart du réel, il n'y a pas à signaler de refus de perception à proprement parler. La chose n'y est pas niée : seulement déplacée, mise ailleurs »<sup>74</sup>. Avoir l'illusion que je suis en un lieu connu me permet d'oublier que je ne sais pas ce que je m'appête à écrire. Si j'avais continuellement le gouffre de l'écriture à venir devant les yeux, je resterais paralysée par le vertige et je ne saurais pas écrire. Parfois, il semble préférable de s'asseoir sur certaines illusions afin de réussir à avancer. Avant le

<sup>73</sup> Denise Desautels, *Ce désir toujours*, p. 30-31.

<sup>74</sup> Clément Rosset, *Le réel et son double*, Gallimard, Coll. « Folio essais », 1976, p. 11.

début de l'écriture, quand l'illusion n'est pas encore complète et que les murs de l'atelier ne sont pas encore élevés, je me trouve dans les mots de Marguerite Duras, « dans un trou, au fond d'un trou [...] une immensité vide »<sup>75</sup>. Je ne sais pas ce que je vais écrire. Et je n'écris pas. Comme lorsque j'ai un appareil photo entre les mains, ma tête est vide. La seule chose qui me permette de dépasser ce stade est une idée. Je peux avoir envie de travailler sur un sujet particulier, celui-ci reste fuyant tant qu'il n'y a pas quelque chose qui en surgit (une sorte de *punctum*, sans aucun doute, déchiré de la trame du sujet). Et c'est ce qui en surgit qui est illusoire, c'est une idée déguisée en une autre, une idée qui se transformera à un point tel qu'elle ne sera bientôt plus reconnaissable.

Je n'aime pas le changement, il me fait peur. C'est la raison pour laquelle j'ai du mal à admettre que l'idée de départ n'est là que pour permettre à l'écriture d'advenir, comme un déclencheur. Je reste obstinément accrochée à cette idée et je refuse longtemps d'en déroger. De toutes les manières imaginables, je cherche à la faire fonctionner, à écrire dessus, ou autour, en rendant de plus en plus complexes les procédés pour la faire exister : de multiples niveaux d'écriture, des ellipses; j'hésite entre la prose et la poésie, à la recherche d'un genre hybride qui finit toujours par sonner faux, auquel je n'arrive pas à faire correspondre ma voix. D'une certaine manière, cela ralentit l'écriture, puisque je me maintiens dans une ligne directrice alors que je sais confusément qu'en réalité, mon chemin se situe autre part. Mais d'un autre côté, ce temps perdu (ou plutôt gagné sur le vide) permet à la véritable écriture de se construire, de prendre sa place discrètement, jusqu'à ce que sa présence soit devenue évidente et que j'y sois suffisamment habituée pour qu'un changement de perspective puisse s'opérer sans heurts, de façon naturelle. Ainsi les solutions aux problèmes de l'écriture m'apparaissent soudain si évidentes que je n'ai pas à subir le choc du changement; mon écriture s'inscrit dans une apparente continuité.

Il appert plus tard que je me suis leurrée, mais cela vient seulement après, à la fin de tout.

---

<sup>75</sup> Marguerite Duras, *Écrire*, Paris : Gallimard, Coll. « Folio essais », 1993, p. 20.

Si Clément Rosset privilégie l'acceptation du réel tel qu'il est, sans fioritures, je considère que, dans le processus d'écriture du moins, un peu de clémence peut parfois être bienvenue, si cela signifie toutefois qu'au bout du compte, l'écriture pourra s'ancrer dans le réel. Quand je parle d'une écriture ancrée dans le réel, je n'entends pas par là un refus de la fiction en tant que telle, mais bien de l'illusion nécessaire mais temporaire qui permet le début de l'écriture. C'est toujours plus tard (certains diront peut-être trop tard), vers la fin de l'écriture ou même après, que j'arrive à porter un regard véritable sur le réel à travers mon écriture. « Un regard véritable sur le réel à travers mon écriture » : phrase paradoxale, certes, mais qui souligne bien le caractère profondément ambigu du réel et de l'écriture. Dans l'écriture, même essayistique, la part de fiction est toujours la plus importante, et pourtant, nul ne peut nier à quel point elle rend compte d'une espèce de réel sous-jacent, j'irais même jusqu'à dire latent. C'est donc que malgré la fiction (qui, rappelons-le, n'est pas forcément du mensonge), elle finit par arriver à poser le doigt sur le réel, légèrement, sans que le lecteur en soit directement conscient. Mais avant d'en arriver à ce que certains appelleraient la vérité de l'écriture, il faut qu'écriture se fasse.

À partir du moment où je sais que je vais écrire, les choses autour commencent à se construire, le monde change et tend vers les mots. Tout se construit autour du trou, qui ne sera véritablement comblé qu'après l'écriture. Il y a bien sûr la part de réel, la part d'illusion et la part de fiction qui cherchent toutes à prendre la première place, et cela rend souvent l'expérience de l'écriture un peu confuse, comme s'il y avait plus d'une instance en moi qui écrivait. D'un certain point de vue, cela peut avoir l'avantage de permettre différents niveaux d'écriture, et ainsi faire naître une forme littéraire signifiante. Mais de l'autre, cela alourdit évidemment la tâche quand vient le moment de sortir du labyrinthe du projet pour entrer dans celui de l'acte d'écrire. Je dis labyrinthe parce qu'il n'y a pas d'écriture sans exploration de toutes les voies possibles, alors que ces voies se croisent, s'éloignent, se longent. Souvent, il faut revenir en arrière, à l'embranchement d'avant, celui où on avait la certitude d'avoir choisi la bonne direction. Parfois, même, une voie se scinde en deux ou en trois et pour pouvoir continuer d'avancer, dans l'écriture, le seul moyen est de toutes les suivre à la fois. On finit par arriver au bout de celles qui se terminent par une impasse, et c'est souvent à ce moment, dans mon écriture, que je me rends compte de la nécessité d'admettre qu'un

changement doit s'opérer. C'est que cette exploration prend du temps; beaucoup de temps, beaucoup de pages qui resteront orphelines, beaucoup de notes prises dans les airs puis tristement oubliées. Et comme tout paysage change avec le passage du temps, le cadre que j'ai choisi pour l'écriture a changé aussi, et il est devenu l'une de ces impasses.

C'est la béance du temps qui oblige d'abord au changement. Alors que la photo fixe un instant en un instant, l'écriture, quant à elle, le développe et l'étire pour qu'en lui existe une multiplicité d'instant. Encore une fois, c'est Deleuze et sa figure du rhizome qui me vient à l'esprit, qui comporte de multiples entrées et qui comme l'écriture ne se déploie qu'à la suite de ruptures aléatoires. L'écriture se pose ici très près de la perception en ce qu'elle est continuellement parasitée par des événements qui viennent interrompre sa continuité; or ce sont ces parasites mêmes qui permettent à l'écriture de se poursuivre. C'est sans aucun doute cette caractéristique qui a fait choisir à bien des auteurs la forme fragmentaire. C'était au début la forme que j'avais choisie, mais la difficulté – pour ce projet, insurmontable – résidait dans le fait que chaque fragment devait former un tout et à la fois se poser dans un ensemble. Le fragment est un genre difficile à choisir; c'est plutôt lui qui nous choisit. On ne peut pas développer un projet et plaquer le fragment dessus, c'est aller à l'encontre de l'essence même de cette forme, c'est aller à l'envers du fragment. Mais entre l'éclatement du texte fragmenté et la continuité romanesque, il existe divers degrés de fragmentation. En ce qui me concerne, j'ai préféré chercher à poursuivre le projet fragmentaire comme il se présente dans la vie. Comme l'a montré Georges Didi-Huberman dans *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, je n'ai toujours qu'une vision partielle d'un sujet donné, et de cette parcelle, ma perception est continuellement interrompue – mon regard détourné, ma pensée distraite, etc. Je ne peux donc pas à proprement parler considérer ce que je vois comme des fragments du monde. D'un sujet, je suis transportée vers un autre, puis un autre, et ainsi de suite, avant de revenir au premier. Je pourrais ici emprunter un nouveau terme à Gilles Deleuze et Félix Guattari, celui de *déterritorialisation*, qui illustre bien ce double mouvement, où chaque chose se dénature pour se renaturaliser en autre chose, où chaque sujet se transforme tout en restant étrangement le même.

## SOUS MON REGARD

Je peux difficilement parler d'une expérience d'écriture sans aborder le concept de déterritorialisation<sup>76</sup>. L'écriture et la photographie illustrent bien ce mouvement de « déclassification » qui libère les choses de leurs anciennes définitions. Le langage est déjà, a priori, une forme de déterritorialisation puisqu'il utilise des mots pour nommer des choses. Je pourrais donner l'exemple de la métaphore pour illustrer ce propos, mais ce serait réduire (presque oublier) le fait que la simple nomination d'une chose dénature le signe en lui-même pour le transformer en représentation d'une chose (et ainsi de la chose elle-même). C'est également ce genre de décontextualisation de la photo qui permet au *punctum* d'apparaître au regard de Roland Barthes, qui donne une nouvelle signification à l'image photographique. Il est important de saisir qu'il ne s'agit cependant pas, dans la déterritorialisation, de la libération d'un territoire pour sa simple libération, puisque sa réaffectation est tout aussi importante (et elle se doit d'être signifiante). Il s'agit bel et bien d'un processus, d'un mouvement qui est nourri par lui-même. Et c'est ce mouvement qui pose la question « Que voit le regard, que doit-il voir, regarder? ». Cette question, d'abord posée par Jean-Luc Nancy dans *Le regard du portrait*, et que j'ai effleurée dans un chapitre précédent, prend tout son sens dans la perspective qui vient d'être soulevée, celle du rhizome et de la déterritorialisation. « Il ne suffit pas que le tableau s'organise autour d'une figure, celle-ci doit encore s'organiser autour de son regard – autour de sa vision ou de sa voyance. »<sup>77</sup> D'abord il y a cet échange, ce mouvement entre le regard et la figure, et puis tous ces échanges, lors desquels chaque fois la figure prend un nouveau sens et le regard un nouveau point de vue. C'est un mouvement comme une oscillation, qui va et qui vient, en changeant un peu de direction chaque fois, la double distance de Didi-Huberman, mais qui ne part jamais tout à fait du même point et qui revient toujours un peu à côté de son port d'attache. De cette forme de regard vient l'impossibilité de faire un portrait en une seule photo, un seul cadrage, une seule phrase. La situation est complètement différente dans le cas de la

<sup>76</sup> Deleuze et Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie*, p. 14-15, et *Mille Plateaux*, p. 634-636.

<sup>77</sup> Nancy, p. 14.

peinture, puisque le moindre coup de pinceau est en soi un portrait de ce qui est représenté, et un autoportrait de celui ou celle qui représente. Toujours, la présence de cet échange, comme dans le jeu des quatre coins, où les enfants changent de place en courant, laissant toujours quelqu'un au milieu. Au centre des regards reste celui qui n'a pas pu atteindre un des quatre coins à temps. Enfant, je restais moi-même la plupart du temps au milieu, parce que je n'arrivais jamais à décider vers quel coin lancer ma course pour échapper à ce milieu où j'étais si visible et ainsi devenir une regardante, invisible sauf pour l'enfant du milieu, reterritorisée dans mon ancien territoire.

C'est aussi ce mouvement qui fait du projet d'écriture une masse changeante. J'ai entendu Nicole Malinconi, une écrivaine belge, parler de « magma » lors d'une communication<sup>78</sup>. Et je crois que c'est bien cela, le magma, au camaïeu changeant, matière en fusion, écriture en construction, et je ne choisis pas vraiment la forme qu'il prendra au prochain regard; de toute façon, sa forme change toujours et je n'ai d'autre choix que de m'y plier. Ce que je dois voir ou regarder, c'est ce magma, sans même être à la recherche d'une forme signifiante; par elle-même, elle finira par apparaître, puis disparaître pour se transformer, se transmuter, et réapparaître à nouveau. Mon écriture est celle de mon regard posé sur ce qu'il ne peut fixer. Lorsque je le fais, lorsque je fixe un instant, il est en quelque sorte arraché à lui-même et devient magma à son tour, matière non encore écrite. Arriver à fixer cet instant sans le dénaturer complètement – et c'est là tout ce que je cherche à faire en écrivant : fixer quelque instant pour le représenter, pour qu'il devienne intelligible – demande une présence au monde et aux choses, donc au réel, que je pourrais qualifier d'extrême. Extrême, parce que c'est une présence pure, sans la volonté de mouler le monde sur moi, mais bien celle de me fondre en lui, pour en devenir une part in(di)visible. Et l'extrême présence, qui permet et oblige à un regard tout aussi extrême, parce que venant de l'intérieur, et peut-être aussi tourné en lui-même, est un exercice qui me vide complètement, tout en menant à une prolifération de présences qui à nouveau me remplissent. Et c'est là, dans ce moment de l'écriture, que j'entre dans une nouvelle forme de regard, celle qui est ancrée dans le réel, et qui accepte le

---

<sup>78</sup> Nicole Malinconi. Communication prononcée dans le cadre de la Rencontre québécoise internationale des écrivains, Montréal, 22 avril 2008. (Inédit)

monde dans toute sa fiction. C'est alors moi qui, tout entière déterritorialisée, deviens l'instrument de mon écriture.

C'est ce changement de rôle qui est intéressant, justement parce qu'il permet le mouvement de double distance du regardant-regardé. La déterritorialisation est le seul chemin possible vers la représentation d'un processus de création, dans la mesure où elle permet une nouvelle appréhension (peut-être une confrontation, certainement un affrontement) du réel, donc de nouvelles possibilités de représentation. Le choc causé par la libération de mon ancien territoire et ma migration me permet de penser le monde à nouveau. Je le laisse entrer en moi comme un enfant qui assimile ce qui l'entoure, je me laisse apprendre dans ce nouvel ailleurs, mais sans pour autant adopter une attitude passive. Un peu comme un sonar, je scrute mon nouveau territoire et ce sont ses objets qui écrivent leur existence sur l'écran. Ainsi la représentation que je me fais du monde est à la fois extrinsèque et à l'intérieur de moi. On ne peut établir aussi clairement ce qui vient de l'intérieur et de l'extérieur qu'en disant, par exemple, que « la fiction vient de l'intérieur » et « le langage vient de l'extérieur »; ce serait circonscrire l'imaginaire à l'imagination et ma langue à une sémiologie objective. Mais il est difficile de concevoir que les deux points de départ de l'acte de représentation, si diamétralement opposés, soit en réalité en un seul lieu.

#### AUTOUR DE MON REGARD

Autour de mon regard, il y a la fiction, qui n'est pas le seul instrument de représentation, mais certainement le plus facilement identifiable. Je pourrais chercher à parler théoriquement du réel, à parler de la perception, mais je n'arrive à le faire qu'en passant par la fiction. Parce que, de toute manière, comme je ne peux l'oublier, tout ce qui doit passer par le système du langage est fictionnalisé. Je ne peux m'obstiner à chercher le mot juste dans un inventaire de mots déjà convenus, qui ont d'abord cherché à nommer une réalité depuis longtemps révolue et continuer de penser qu'avec lui, je nommerai le réel. Même le mot « réel » est une fiction. Même ces pages, dans lesquelles je cherche à réfléchir à cette question, qui à partir du moment où elle est posée, devient aussi fiction. Près de chez moi, un graffiti en forme de

haiku crie sur un mur que nous sommes tous prisonniers d'un cercle narratif. Le seul moyen que j'ai trouvé pour dépasser ce premier niveau de réflexion (où je suis prisonnière du sillon circulaire) dans lequel me confine le langage, c'est de porter un regard sur le regard, d'accepter la mise en abyme comme solution de rechange à l'impossible réflexion.

C'est l'urgence des mots de Paul Chamberland qui me vient ici à l'esprit, en me rappelant comme un électrochoc l'existence du bloc noir de Tony Smith – comme quoi tout se connecte à notre obsession : « Dire du réel qu'il est le Dehors radical, qu'il est parfaitement opaque, c'est dire qu'il est un X, un absolu bloc noir – pour le sujet que je suis. Tout le dedans est envahi par le Dehors et c'est du plus intime que je suis expulsé vers ce X, ce bloc noir »<sup>79</sup>. Je ne peux donc plus tourner autour de ce regard doublement porté vers l'absence, j'y suis projetée sans possibilité de retour. Même s'il est pour moi aussi énigmatique que le bloc noir de Smith (tous ces discours sur lui alors qu'il est toujours resté irrémédiablement fermé – opaque, comme le dit Chamberland, ou encore comme l'homme de dos qui a échappé à la photographie – tous ces discours qui m'ont donné l'illusion que je disais quelque chose, alors qu'en réalité j'étais encore à côté). Ces yeux ouverts en même temps que fermés qui, d'une part, ont la distance voulue pour regarder ce qu'il y a à voir et, d'autre part, partent du plus intime de ce qu'il y a à voir; voilà donc ce qu'entendait Merleau-Ponty lorsqu'il disait de mon corps qu'il fait partie de l'étoffe même du monde<sup>80</sup>. Ainsi, avec le regard, avec la conscience du regard, vient le fardeau du doute, de la remise en question. Cela ne suffit plus de voir, il s'agit encore de trouver, d'une manière ou d'une autre, la confirmation de ce que je vois et que cette confirmation soit assez solide pour soutenir le refus du réel de se laisser lire comme on lirait le journal.

Je refuse encore ici de parler de l'homme opaque, même si depuis quelques pages déjà j'essaie de m'en approcher. Je suis prise dans un cercle narratif (parce que oui, tout est évidemment de la fiction) mais je ne veux de toute façon pas en sortir. C'est par pudeur que je ne prends pas de photographies, la même pudeur qui laisse mes doigts immobiles au-

<sup>79</sup> Paul Chamberland, *Une politique de la douleur*, Montréal, VLB Éditeur, Coll. « Le soi et l'autre », 2004, p. 11-12.

<sup>80</sup> Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, p. 19.



dessus du clavier ou de la page quand vient le temps du présent, le temps d'écrire sur ce que j'ai écrit : une réflexion sur mon méfait. Comment pourrais-je parler de ce que j'ai écrit, alors que c'est parti du plus intime pour aller vers le Dehors sous une forme méconnaissable? Comment dire, sans de nouveau verser dans la fictionnalité, que ce que j'ai voulu accomplir était une représentation du processus créatif, par exemple? Ce n'est pas cela; raconter cela, c'est raconter une histoire pour endormir, c'est mettre en quarantaine le doute et mon corps dans l'étoffe du monde, c'est refuser aux mots écrits leur existence propre, toute leur longue histoire, dans la fiction du réel, dans le minuscule réel de la fiction.

Ici, une pause. Il n'y a plus de plan à suivre, puisque je tombe dans le sujet.

#### JE NE SUIS PAS (UN ÉPILOGUE)

Je ne suis pas photographe. Pas écrivaine non plus. Ce n'est pas là que se situe le doute, puisque de ces deux propositions j'avais déjà le pressentiment. Le doute se situe dans le mouvement de l'écriture : l'ouverture et la fermeture des valves, où toute phrase est à réécrire, où tout est toujours à recommencer. Le mouvement de l'écriture est un cercle où tous les points sont des points de départ; les points d'arrivées ne sont les lieux que d'anciens commencements renouvelés. Le doute se situe dans le corps qui cesse d'écrire, puis qui reprend, soudain, le mouvement de ses bras. C'est le cerveau qui envoie le signal de cesser d'écrire en plein milieu d'une phrase ou d'un mot : il réagit à la pensée qui s'arrête, mais qui s'arrête où, pourquoi? La pensée qui doute de la réalité de ce qui s'écrit, qui cherche une véracité ou à tout le moins une vraisemblance, mais il n'y en a pas. Le réel est un mot, une fiction. Le doute se situe dans mon jugement qui ne croit plus ce qu'il voit, ou qui y croit en le voyant, mais qui ne peut plus y croire en le racontant : il sait les altérations qu'il lui inflige. Les mots jettent leur ombre sur les choses et les transforment en histoires : des anecdotes, des sagas, des féeries, des chroniques, des comptes-rendus. Un mot et c'est déjà un mensonge déguisé en signe. Ce qui est réel, c'est regarder quelqu'un écrire, voir les mouvements de son corps dans la concentration; il caresse ses cheveux, il regarde ce qu'il écrit – souvent ne lit même pas –, ses yeux remplis de marques qui forment des mots, des phrases et un texte. Il

s'accoude à la table de travail, est à l'extérieur du monde et en son centre à la fois. Je regarde quelqu'un écrire et cela est réel. Mais je l'écris et cela devient faux. Je n'arrive pas à écrire les simples vrais mots, parce qu'ils n'existent pas. Le mot le plus simple ne l'est qu'en apparence; il porte le fardeau de toutes les fois où il a été utilisé, bien ou mal, de tous les contextes, de toutes les poésies, de toutes ses métamorphoses. Comment, alors, peut-il être possible, avec les mêmes mots, dans la même langue que j'ai utilisée pour écrire l'homme opaque, de parler de l'écriture de l'homme opaque, comment pourrais-je parler de l'homme opaque?

Mais alors le regard (dans la fiction) il sert à quoi? Pourquoi n'avoir pas simplement raturé tout ce qui précède et recommencé sur autre chose, sur du blanc, en faisant comme si c'était ça dont je voulais parler? Un autre chapitre sur la photographie, sur l'identité, sur le visage... Longtemps, je pourrais continuer sur des sujets fascinants – mais ce serait encore tourner autour du point sur lequel mon regard est fixé depuis le début. Je n'ai pas raturé parce qu'à travers ce doute, cette colère (même, à certains moments), ces errances témoignent encore du mouvement de mon écriture. Je ne peux nier la nécessité de les expérimenter (de les traverser, comme un danger, comme en danger). En commençant par le silence. Ce sont ces filtres, dans lesquels je risque à tout instant de me perdre, qui sont en fonction lorsque je perçois les choses qui deviendront par la suite mon écriture. Un mot à la fois je remplis le silence de la maison, jusqu'à ce que les murs disparaissent, jusqu'à ce qu'il ne reste plus que le silence, que le grand trou, en train de se remplir de mots. Impossible d'en parler – du trou, encore moins des mots – avant que tout ne soit terminé. C'est une béance qui ne pourra être comblée qu'après le dernier mot.

## BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

Aumont, Jacques. 1990. *L'image*. Paris : Nathan, 248 p.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 193 p.

Bazin, André. 1958. « Ontologie de l'image photographique ». In V. I de *Qu'est-ce que le cinéma*. Paris : Éditions du Cerf, pp. 11- 19.

Benjamin, Walter. 2000. « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version) ». In *Œuvres III*, p. 269-316. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 482 p.

\_\_\_\_\_. 2000. « Sur quelques thèmes baudelairiens ». In *Œuvres III*, p. 329-390. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 482 p.

Bognoux, Daniel. 1991. « L'efficacité iconique ». *Nouvelle Revue de psychanalyse*, XLIV, automne, p. 267-268.

Brisson, Luc. 1982. *Platon : les mots et les mythes*. Coll. « Textes à l'appui ». Paris : François Maspero, 238 p.

Camus, Albert. 1957. *L'étranger*. Paris : Gallimard, 179 p.

Carpentier, André. 2008. *Ruptures. Genres de la nouvelle et du fantastique*. Coll. « Erre Essais ». Montréal : Le Quartanier, 161 p.

Chamberland, Paul. 2004. *Une politique de la douleur. Pour résister à notre anéantissement*. Coll. « Le soi et l'autre ». Montréal : VLB Éditeur, 282 p.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille plateaux*. Coll. « Critique », Paris : Minuit, 654 p.

\_\_\_\_\_. 2005. *Qu'est-ce que la philosophie?*, 2<sup>e</sup> éd. Coll. « Reprise », Paris : Minuit, 206 p.

Desautels, Denise. 2005. *Ce désir toujours. Un abécédaire*. Coll. « Ici l'ailleurs », Ottawa : Leméac, 127 p.

- Duras, Marguerite. 1993. *Écrire*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 124 p.
- Gombrich, Ernst H. 1996. *L'art et l'illusion*. Trad. Guy Durand. Paris : Gallimard, 386 p.
- Goodman, Nelson. 1990. *Langages de l'art*. Trad. Jacques Morizot, Nîmes : Jacqueline Chambon, 1990, 312 p.
- Graves, Robert. 1967. *Les mythes grecs*. Trad. Mounir Hafez. Paris : Fayard, 870 p.
- Kristoff, Agota. 1986. *Le grand cahier*. Paris : Seuil, 191 p.
- Leroux, Henri, Alain Pessin et Lise Queffélec-Dumasy. 1999. « Littérature, représentation, société ». In *La représentation dans la littérature et les arts*, sous la dir. de Pierre Glaudes, p. 281-321. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail.
- Lévi-Strauss, Claude. 1958. « La structure des mythes », *Anthropologie structurale*, Paris: Plon, 452 p.
- Marin, Louis. 1994. « Le cadre de la représentation » In *De la représentation*. Coll. « Hautes études ». Paris : Gallimard, 396 p.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1964. *Le visible et l'invisible*. Coll. « Tel ». Paris : Gallimard, 359 p.
- \_\_\_\_\_. 1964. *L'Œil et l'Esprit*. Coll. « Folio essais ». Paris : Gallimard, 93 p.
- \_\_\_\_\_. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 531 p.
- Nancy, Jean-Luc. 2000. *Le regard du portrait*. Paris : Galilée, 91 p.
- Pierce, Charles S. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Seuil, 263 p.
- Rosset, Clément. 1976. *Le réel et son double*. Paris : Gallimard, 130 p.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Traité de l'idiotie*, 2<sup>e</sup> éd. Coll. « Reprise ». Paris : Minuit, 153 p.
- \_\_\_\_\_. 2008. « Le réel finit toujours par prendre sa revanche », propos recueillis par Alexandre Lacroix, *Philosophie Magazine*, no 17 (mars), pp. 56-61.
- Saouter, Catherine. 2003. *Images et société. Le progrès, les médias, la guerre*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal, 182 p.
- Sontag, Susan. 2000. *Sur la photographie*. Paris : Christian Bourgeois, 241 p.

de Tocqueville, Charles Alexis Clérel. 1992. « De la démocratie en Amérique [1840] ». In T. 2 de *Œuvres*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1992, p. 374-391.

Volodine, Antoine. 1999. *Les anges mineurs*. Paris : Seuil, 218 p.